MONȘTRII SACRI

Valentin Silvestru

BÎRLIC

VALENTIN SILVESTRU
BIRLIC **— O viaţă trăită pe scenă –**

Tragă-se cortinele, aprindă-se luceferii reflectoarelor; să sune cuvântul, să tremure inima. Răsucească-se în vraja scenei floarea talentelor, crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului! Cei trei pereţi în care ne mişcăm, sunt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele, frumosul.

GRIGORE *VASILIU BIRLIC*

Ce s-a întâmplat în anul 1934? Lumea era frământată din cauze multe şi diferite. Economia mondială se refăcea încet, greoi, de pe urma crizei din anii precedenţi. Şomerii englezi mai declarau un „marş al foamei", care avea să producă multe neajunsuri londonezilor. Suirea pe tron a regelui Leopold al III-lea al Belgiei n-a provocat emoţie; nici alegerea ca preşedinte al Mexicului, al lui Lazaro Cardenas; şi, probabil, nici desemnarea lui Gheorghe Tătărăscu drept prim-ministru al guvernului român. Cercurile politice europene priveau cu interes semnarea, la Atena, a Pactului înţelegerii balcanice, pentru un statu-quo în această regiune, dar erau cutremurate de asasinarea, la Marsilia, a regelui Alexandru al Iugoslaviei şi a ministrului de externe francez. Louis Barthou. Poate că loviturile militare de stat din Letonia, Estonia, Bulgaria n-ar fi căpătat o importanţă prea mare dacă n-ar fi coincis cu uciderea cancelarului Dolfuss al Austriei şi autonumirea, insolentă, a lui Adolf Eitler ca Führer, conducător al naţiunii germane şi cancelar al Reich-ului.

Altminteri, cei preocupaţi de ştiinţă şi chiar cititorii obişnuiţi ai revistelor-magazin aflau că soţii Maria şi Frederic Jolliot-Curie au descoperit radioactivitatea artificială şi că a început fabricarea industrială a apei grele. Că s-a iniţiat, în Texas, extragerea petrolului din subsolul oceanului, cu cea dintâi platformă de foraj marin. Că savantul E. Euler a descoperit prostagladinele. Şi că s-au pus bazele unui miraculos aparat de transmitere a imaginilor la distanţa, pe care inventatorii lui l-au numit „televiziune".

Consumatorii de literatură căutau în librării noile romane scrise de Thomas Mann şi Stefan Zweig, iar comentatorii specializaţi vorbeau cu însufleţire despre cărţile proaspăt apărute ale lui André Gide, Georges Duhamel, Jean Giraudoux. În Spania se ivea, în teatru, o piesă aspră, novatoare, numită *Yerma,* a poetului şi; dramaturgului Frederico García Lorca, celebru ca suprarealist. În Germania stârnea senzaţiei lucrarea antitotalitară a tânărului poet şi eseist Bertolt Brecht, *Capete rotunde şi capete ţuguiate,* în peisajul cultural românesc se vădea că e un an bun al romanului, poeziei, istoriei literare. Iată câteva apariţii din acel anotimp: *Crăciunul de la Silivestri* de Ionel Teodoreanu, *Moartea fratelui meu* de G.M. Vlădescu, *Steaua robilor* de Henriette Yvonne Stahl, *De două mii de ani* de Mihail Sébastian, cu o antiprefaţă a lui Nae Ionescu, *Ochii Maicii Domnului* de Tudor

Arghezi, *Întoarcerea din rai* de Mircea Eliade, *Zilele şi nopţile unui student* de Gib Mihăescu. Maeştrii prozei oferă şi ei cărţi noi: Cezar Petrescu, *Duminica orbului,* Liviu Rebreanu, *Jar,* Mihail Sacloveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare.* Prima selecţie de poezii a lui George Bacovia e primită favorabil de critică şi se consideră nimerită acordarea Premiului naţional de poezie acestui scriitor şi lui Tudor Arghezi. Dar atenţia principală se îndreaptă spre cărţile de critică, istorie literară, eseistică: *Istoria literaturii române contemporane* (2 volume) de Nicolae Iorga (violent contestată), *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, *Nu* de Eugen Ionescu, *Pentru arta literară* de Paul Zarifopol, *Mathesis sau bucuriile simple* de Constantin Noica. Se nasc — şi sunt imediat agreate, într-un fel sau altul — reviste de cultură cu sau fără coloratură politică; la Iaşi, „Manifest", redactor şef un tânăr critic şi publicist, fost secretar al lui Garabet Ibrăileanu, George Ivaşcu. La Bucureşti, revista de poezie „Pleiade", diriguită de Ion I — illat şi „Revista Fundaţiilor Regale", iniţiată de Paul Zarifopol, condusă ceva mai târziu de Camil Petresiu. La Craiova, „Meridian" a lui Tiberiu Iliescu.

Nu e un an rău nici pentru teatru. Sunt discutate — şi au ecou — *Avram Iancu* de Lucian Blaga (publicată şi montată în premieră la Cluj, cu Ion Tâlvan ca protagonist). I se reprezintă. Aceluiaşi autor, la Lvov, în Polonia, *Meşterul Manole.* Se joacă piesa *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sorbul, după romanul omonim al lui Sadoveanu. G.M. Zamfirescu e apreciat (cu rezerve) pentru *Idolul şi Ion Anapoda,* montată într-o distribuţie somptuoasă: Sonia Cluceru, Elvira Godeanu, G. Calboreanu, A. Pop Marţian; regia nu pare însă prea inspirată. Se află, nu fără surprindere, că piesa *la praqul minunii,* a doctorului şi poetului Vasile Voiculescu, e pusă în scenă la Paris, de George Pitoeff. Regizorul Ion Sava înfiinţează „Teatrul de Vedenii", unde montează adaptări după Kipling, E.A. Poe, E.T.A. Hoffman, dar ieşenii nu prea gustă inovaţiile. În sfârşit, la Bucureşti, regizorul animator foarte laborios şi intrepid Sică Alexandrescu deschide, împreună cu scriitorul preţuit Tudor Muşatescu, în Palatul Eforiei Spitalelor Civile, într-o sală mică dintr-un pasaj al Bulevardului Elisabeta, o companie căreia, până în 1940, i se va spune „Teatrul Vesel". Începând din luna octombrie a anului 1934 steaua acestui teatru va fi tânărul Grigore Vasiliu, căruia, după considerabilul său succes în *Birlic* (cu o farsă de vienezii Arnold şi Bach) i se va adăuga cognomenul „Breloc" (adică aducător de noroc) şi apoi chiar acela de „Birlic". Îl va păstra toată viaţa.

Deşi sunt mai multe versiuni nu ştim precis cine i-a zis întâi aşa; Tudor Muşatescu, adaptatorul principal al comediei, a dat piesei titlul — nu şi actorului porecla. Când l-am întrebat pe scriitor, el mi-a răspuns că publicul i-a lipit lui Vasiliu al treilea nume. Sică Alexandrescu pretindea că el e cel ce l-a trecut astfel, pentru prima oară, pe afis. Actorul îmi povestea că atât de popular devenise numele personajului (şi titlul piesei) încât el nu s-a mai opus, de la un moment dat, mulţimilor de spectatori şi l-a adoptat, mai ales că presa nici nu-l mai nota altfel.

Dar ce înseamnă acest cuvânt? La jocul de cărţi era pseudonimul As-ului, în argotul cartoforilor din secolul nouăsprezece. Şcolarii moldoveni — spune dicţionarul — îl foloseau în glumă pentru numirea notei unu din catalog. E şi numele spetezei verticale care trece prin mijlocul zmeielor construite şi înălţate de copii.

Semnificaţia de unu, unitate, primul, ţine probabjl şi de provenienţa turcească: „Biiik" e unitatea de bir din timpul fanarioţilor, oare încasau dările prin lefegii greci şi români, dar asistaţi de cătane otomane. Are şi două diminutive: „Birlicel" şi „Zbârlic" (în sud, spre Dunăre). Însă din anul 1934, luna octombrie, toate aceste sensuri, care oricum nu mai aveau circulaţie în limba vorbită, au secat, substantivul comun devenind propriu, atribuit unei persoane, rămânând să indice în istoriile teatrului românesc, în dicţionarele universale de specialitate, în alte cărţi de referinţă, unul din cei mai mari actori comici ai secolului douăzeci.

Grigore Vasiliu s-a născut în familia unui mic negustor, la 24 ianuarie 1904, la Fălticeni, un oraş patriarhal şi unde existenţa avea un curs molcomit. Dintre cei doi fraţi — Petre Vasiliu-Falti, mai târziu sculptor, figurând şi el, de două ori, în filme ale lui Jean Georgescu ca personaj mut şi zâmbitor) nu Grigore era cel mai zburdalnic. Se arăta un învăţăcel cu tragere de inimă, şi în şcoala primară, şi la liceu; un copil vrednic. Năzdrăvan, iubind glumele, îndrăgind şotiile, Îrecventând, ca adolescent, turneele teatrale, dar Jură să manifeste vreo atracţie deosebită pentru scenă. De aceea, când tatăl i-a propus să intre la Facultatea de Drept ca să ajungă avocat, tânărul n-a pregetat şi, după o studenţie fără evenimente, a absolvit acea Facultate obţinând o diplomă ce-l destina pledoariilor la bară; sau magistraturii. Un demon lăuntric l-a îndrumat însă şi spre arta dramatică. A fost elev al unui prestigios actor al vremii, Petre Sturdza. Profesorul de la Conservatorul de artă dramatică nu pomeneşte în voluminoasele sale *„Amintiri"* de elevii săi, şi deci nu avem ştiri despre cum îl privise şi pe acesta. Se pare însă că aptitudinile îl reliefau şi cum funcţiona un Teatru Naţional la Cernăuţi, iată-l pe fostul studinte în Drept şi aspirant la graţiile Thaliei bătând la poarta acelei instituţii.

Cum a ajuns acolo? Jules Cazaban mi-a povestit că fiind ei colegi de studenţie şi acela aflându-se tare nevoiaş, l-a recomandat ca figurant la Teatrul Naţional, deoarece îşi imita nostim colegii şi profesorii şi era un povestitor hazos… M-a ascultat, s-a luat după mine, i-a plăcut să fim împreună".

Să ascultăm însă şi mărturisirea autobiografică a celui în cauză, făcută unui reporter al „Rampei" în 1935: „Trebuie să-ţi spun că nici prin gând nu mi-a trecut vreodată să devin actor. N-am spus niciodată versuri, n-am jucat niciodată în piese de teatru pe la serbările şcolare, în sfârşit, nu m-am manifestat niciodată ca un viitor actor… voiam să mă fac clown! Îţi închipui că a trebuit să renunţ la acest ideal şi să-mi văd de drum. Terminând liceul — liceul din Fălticeni — părinţii m-au trimis să urmez Dreptul la Cernăuţi. M-au trimis; însă, oameni săraci, n-au putut să-mi dea şi mijloacele necesare. Din care cauză o duceam greu de tot. N-aveam bani de un pantof. De o ţigară. De multe ori, nici de masă. A intervenit atunci Jules Cazaban, cu care eram coleg de Facultate şi care totodată era angajat la Teatrul Naţional, îndemnându-mă să fac figuraţie cu 50 lei pe seară. L-am ascultat şi am început să fac figuraţie la Teatrul Naţional. Director era Dragoş Protopopescu. Tot asistând la spectacole, într-o bună zi m-a remarcat şi i-a spus lui Aurel Maican, care era director de scenă, să caute o piesă pentru mine. Am fost distribuit în *Musca spaniolă,* o comedie de Arnold şi Bach. Rolul principal. Un gaga. Un tâmpit. De emoţie — socoteşte şi dumneata, nici Conservator, nici alte roluri jucate — la

premieră m-am încurcat teribil şi am fost mai… gaga decât ar fi cerut textul. Publicul s-a amuzat împărăteşte, şi m-am pomenit, eroul unui răsunător succes. Am fost angajat cu 6.000 lei pe lună. Materialiceşte, mă aranjasem… Hai, acum, să urmez şi Conservatorul. Eram peltic şi scuipam când vorbeam. Mă prezint la examenul de admitere şi, fireşte, sunt respins: „Mai sunt şi alte meserii, băiatule!" Nu m-am dat bătut. Am venit să dau examenul de admitere la Conservatorul din Bucureşti. Ghinion: 120 de candidaţi şi eu, cu „V", ultimul dintre ei. Comisia, plictisită. M-am suit pe estradă şi n-am apucat să recit decât titlul fabulei lui Grigore Alexandrescu *Câinele şi căţelul,* când m-am văzut singur în sală. Comisia plecase! Ea plictisită, eu peltic… îţi închipui… M-am înapoiat la Cernăuţi. Am mai scăpat de pelticeală şi am reuşit să fiu primit la Conservator. Plecase Dragoş Protopopescu de la direcţiunea Teatrului Naţional şi în locul lui venise Victor Ion Popa, care m-a distribuit *însă nu le miri de nimic* de Perlinsky şi în *Amanetul* de Holberg. A urmat directorată! lui Mişu Fotine. Sub direcţiunea lui am Jucat în *o scrisoare pierdută* pe Agamiţă Dandanache şi, în cadrul schimbului da actori, l-am făcut pe Weidenbaum din *Institutorii* pe seama Teatrului Naţional din Bucureşti".

Ce a însemnat Teatrul Naţional din Cernăuţi?

La sfârşitul anului 1920, în condiţiile întregirii teritoriului naţional, Constantin Cehan-Racoviţă, George Voevidea şi Teodor Nastasi — unul din întemeietorii teatrului de păpuşi profesionist din ţara noastră — semnând în numele direcţiunii „Teatrului popular Delavrancea" din Cernăuţi adresează ministrului Octavian Goga un amplu şi însufleţit memoriu în care-l roagă să subvenţioneze acest teatru, înfiinţat prin iniţiativă locală. În „Istoria teatrului în România" (vol. III, Ed. Academiei, 1973) se consemnează că memoriul n-a rămas fără ecou. Directorul general al teatrelor, Alexandru Mavrodi, telegraf iază directorului Naţionalului ieşan, Mihai Codreanu, pentru a-l anunţa că, în conformitate cu recomandările Ministerului Artelor, ansamblul din capitala Moldovei urmează să inaugureze Teatrul National din Cernăuţi la 1 februarie 1921.

Li se recomandă ieşenilor să deplaseze acolo „elementele artistice cele mai de seamă" pe care le are teatrul şi să prefere „o piesă din repertoriul original cu subiect istoric naţional". Conducerea ieşeană optează pentru *Vlaicu Vodă.* Istoricul Em. Manoliu descrie clădirea instituţiei bucoviene ca solidă, încăpătoare, bine întreţinută de Primărie şi totdeauna ospitalieră pentru trupele române şi germane ce se abăteau pe aici. Până la Unire, ansamblul care o stăpânise fusese german.

Reprezentaţia augurală e primită cu mare entuziasm, iar actorii Aurel Ghiţescu, Sorana Ţopa, Lucia Braborescu sunt ovaţionaţi şi pe stradă, nu numai pe scenă.

Director fu numit profesorul-animator Constantin Berariu. Îl săpă pe frontispiciul clădirii noua titulatură. Era om de cultură, scrisese şi piese. Nu izbuti să obţină, de la început, subvenţiile promise. Se mulţumi deci să fie gazdă bună pentru turnee ale teatrelor din Bucureşti şi Iaşi. Ministerul Artelor îi propuse, de la un moment dat, să-i accepte ca ajutoare pe soţii Alice şi Petre Sturdza (acesta ca director artistic). Ntiii veniţi anpaiară, la rândul lor, câţiva artişti buni — Ovid Brădescu, Lily şi Nae Bulândra, Ilie Cernea. Nello Bucevschi. Tânărul. Tules Cazaban. Deschiseră şi o scoală de artă dramatică. Despre ale cărei rezultate bune mi-a vorbit şi Cazaban

(în monografia ce i-am închinat-o, Ed. Meridiane, 1964) şi le-a pomenit şi Birlic celor care l-au intervievat. În *Schiţă pentru istoria teatrului românesc* Ed. Vremea, 1938) Ion Anestin arată că În 1925, a fost numit ca director tânărul profesor Dragoş Protonopescu. El căpătă o subvenţie mai mare (şi reală) de la Minister. Constitui o nouă trupă din care făceau parte tinerii actori Gina Sandri, Petre Bulandra, Silvia Fulda, Vasile Lăzărescu şi elevii de Conservator N. Sireteanu, Grigore Vasiliu. E acceptat ca regizor Aurel Ion Maican (va rămâne aici între 1926 — 1928). Iar ca scenograf, baronul George von Loewendal — pictor, grafician, şi ceea ce numim azi scenotehnician. Colaboratori regizorali sunt aleşi Victor Bumbeşti şi Victor Ion Popa.

În stagiunea 1926 — 27 se reprezintă *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan, *Nyu* de Osip Dimov, *Glauco* de Morselli (toate semnate regizoral de Victor Bumbeşti), *Henric IV* de Pirandello, *Cămila trace prin urechile acului* de Fr. Langer şi *Pantallon* de James Barrie, în direcţia de scenă a lui Victor Ion Popa, iar *Anonimul, Cinematograful, Crimă şi pedeapsă, Kiki* de A. Picard, de Aurel Ion Maican. După definitivarea sa în postul de regizor permanent, Victor Ion Popa iscăleşte spectacolele *Daria* de Lucian Blaga, *Un erou* de N. Kiriţescu, *Cuiburi sfărâmate* de Sandu Teleajen. *Elena* de Radu Zbierea şi *Anno Domini* de Ion Marin Sadoveanu.

Lui Dragoş Protopopescu, demisionat, îi succede la direcţie Victor Ion Popa. Acum montează Aurel Ion Maican *Viforul,* R.U.R. de Čapek şi *Teatrul din Castel* de Fr. Molnar. Directorul pune în scenă (cât a stat în acel scaun, 1927 — 1929) *Unchiul Vanea, Azilul de noapte, Colportaj* de Kaiser, *Vis rău* de Şişmanov, *Phedra* de Racine, *Clopotul scufundat* de Hauptmann. Dr. *Knock* de Jules Romains, *Ca şcolarii* de Birabeau, *Rataţii* de Lenormand. *În larg* de Sutton Vane. *Eroul şi soldatul. Pyqmalion şi Androcles şi leul* de Bernard Shaw (aici apare şi Grigore Vasiliu), *Oedip* de Sofocle. *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Liga tinerimii* şi *Strigoii* de Ibsen. *Ulciorul spart* de H. von Kleist. *Volpone* de Zweig, după Ben Jonson, *Omul care a văzut moartea* de V. Eftimiu, *Manechinul sentimental* de I. Minulescu, *Omul cu mârţoaqa* de G. Ciprian. Premierele se înşirau rapid, repetiţiile durând uneori doar câte o săptămână. Dar se muncea intens şi publicul venea cu bucurie. În materie repertorială se alegeau aproape numai piese noi; unele din titluri au alimentat, de-atunci, majoritatea formaţiilor profesioniste din ţară, câteva continuând a fi fructificate şi azi, datorită selecţiei cernăuţene. „Istoria teatrului în România" subliniază, cu îndreptăţire, că viaţa teatrală bucovineană se înscria pe coordonatele unui program substanţial, statornicit de V.I. Popa: „O idee de continuitate cu tradiţia — dar cu tradiţia cea mai îndepărtată, a jocurilor populare şi a zicătorilor — o idee de reteatralizare pe datele proprii ale geniului creator local, ideea unei şcoli de regie naţională, prin care să se valorifice muzica interioară a cuvântului şi puterea de expresivitate a limbii româneşti". E cert că omul de teatru complet care era V.I. Popa a reprezentat în arta românească o conştiinţă, un crez, o teorie şi o practică înaltă, un avanpost intelectual. A editat şi o revistă „Spectator" (coperta, desenată de Ion Anestin). Întocmită cu îngrijire, în care el şi ceilalţi regizori semnau articole, studii, mărturii, traduceri — printre colaboratori fiind poeţii Otilia Cazimir. Badu Boureanu, A. Pop Marţian (şi actor) — ştiri de interes din tară şi de

peste alte meridiane. A iniţiat primul ciclu de conferinţe experimentale, a organizat spectacole speciale pentru şcolari, soldaţi, muncitori, a întreprins turnee pe tot cuprinsul Bucovinei. La angajat pe G.M. Zamfirescu ca regizor (acesta debutează aici punând în scenă, printre altele, în anii 1929 — 1930*, Înşir-te mărgărite* şi *Akim* de Victor Eftimiu).

Maria Ventura, trecând prin Cernăuţi, ori ducându-se special să-l vadă) îi oferă condiţii avantajoase energicului şi inspiratului regizor ca să vină la Bucureşti, la teatrul ei. Odată cu dânsul pleacă mai mulţi actori buni. Noul director, profesorul uirversitar Alexandru Proconovici, aduce alţi oameni în trupă: Mişu Fotino, Gheorghe Aurelian, Dem. Moruzan. Nici acest directorat nu e de durată Profesorul Eugen Bădărău, căruia i se încredinţează conducerea, preferă piesele uşoare, în care se evidenţiază ca actor comic Mişu Fotino, el făcând şi direcţia de scenă. În Stagiunea 1931 — 32 s-au reprezentat — după cum informează Ioan Massoff în vol. VII din istoria sa „Teatrul românesc", Editura Minerva, 1978 — *Gheorghe Lazăr* de Nicolae Iorga*, Molima* de Ion Marin Sadoveanu, *Crima din strada Justiţiei* de G. Costăchescu, — regizor fiind Sica Alexandrescu, iar scenograf acelaşi G. Loewendal, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou şi Emile Moreau, *Ploaia* de W. Somerset Maugham, *Taifun* de Melchior Lengyel — interpretat, printre alţii şi de Grigore Vasiliu („care-şi cucerise, piesă cu piesă, în rolişoare, simpatia publicului), *Hojul* de Ed. Hemstein, o dramatizare după *Ţiganiada* ele C. Frunză, *Ginerele domnului prefect,* localizare de Paul Gusty. Tânărul şi simpatizatul actor a mai apărut şi în *Muşcata din fereastră* de Victor Ion Popa, *Pottasch şi Perlmutter* de Dick Glanway, *Stiloul* de Fodor Laszlo, *Panţarola,* debutul dramaturgie al lui Tudor Muşatescu.

Directorul Leca Morariu a deschis stagiunea 1933/34 cu *Viforul,* dar pe urmă a făcut loc mai ales unor piese fragile, presupunând că atrage astfel publicul şi că va mai birui marile anevoinţi economice ale teatrului. *De la 5 la 7* de André Mery, *Necunoscuta* de A. Bisson, *Crima mea* de G. Beer şi altele. Însă printre ele s-au intercalat şi *Nora* de Ibsen, *Revizorul* de Gogol, *Boieri şi ciocoi* de Vasile Alecsandri, *Aşa cum mă doreşti* (Come tu me voi) de Pirandello; nu toate au însemnat şi lucrări scenice de valoare, pentru că regizorii erau în bună parte actori — şi nu totdeauna din cei mai buni — şi pentru că se lucra gâfâind. „Leca Morariu — spune t. Massoff — n-a ştiut ce să mai inventeze pentru atragerea publicului — abonament cu preţuri reduse, organizarea de aşa-numite „cicluri culturale", şezători, concerte, „cuvinte introductive" înainte de ridicarea cortinei — dar strădaniile sale n-au dat rezultatele urmărite".

S-a continuat cu *o noapte furtunoasă, Plicul* de Rebreanu, *Idiotul* după Dostoievski, *Sânziana şi Pepelea* de Alecsandri, *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* şi *Năpasta.* Neputându-se descurca altfel, directorul a acceptat şi o revistă, *Pardon d-expresie* de Atanasie Mitfric şi Victor Hofidrea, pe care a susţinut-o toată trupa.

Însă la sfârşitul sezonului, guvernul liberal a hotărât anularea subvenţiei. De stat, desfiinţând Teatrul Naţional din Cernăuţi, aşa cum s-a întâmplat şi cu cele de la Chişinău şi Craiova. Interpelările din Parlament n-au obţinut niciun răspuns. Nici protestul unit al societăţii Scriitorilor Români, Societăţii Autorilor Dramatici,

Societăţii Compozitorilor, în care se spunea: „… recunoaştem că vitregia timpului sileşte Ministerul Artelor, ca pe atâtea foruri administrative, să recurgă la mari reduceri bugetare (…) credem însă că aceste instituţii trebuie privite ca nobile instrumente de propagandă a culturii româneşti (…) socotim că în lupta ce se dă astăzi de către toate neamurile pentru afirmarea geniului naţional o asemenea desfiinţare ar echivala cu retragerea din tranşee a unor unităţi de pe frontul înaintat".

Dar Grigore Vasiliu apucase să plece în Capitală, unde devenise *Birlic.*

Stagiul la Cernăuţi al actorului, stagiu de formare, a fost o şansă. Aici, Victor Ion Popa şi Aurel Ion Maican, cei dintâi au descoperit harul comic al novicelui şi l-au ajutat să şi-l fasoneze. Birlic, petrecându-şi copilăria şi adolescenţa în târgul moldovenesc, îşi îndreptase observaţia spre tipuri de provinciali hazoşi şi firoscoşi, oameni de duh cărora le sărea repede ţandăra, clar se şi împăcau tot atât de iute „neţinând supărare şi nepăstrând ranchină. Umorul moldovenesc e un aliaj preţios de voioşie spontană, ironie fără venin, tandreţe, amărăciune, parapon, resemnare şi filosofie optimistă. El e prezent în conversaţii prelungite şi blajine, în povestirea unor întâmplări pitoreşti, cleveteli picante, Colocvii bacliice prelungite şi taifasuri bătrâneşti la «ura sobei, ori sub umbrare, vara, cu suave amintiri de tot soiul. Climatul cel mai propice acestui umor e amicita faţă de cunoscuţi ori necunoscuţi). Birlic avea darul natural al dialogului vesel, al glumei mucalite.

Regizorii amintiţi — şi apoi Sică Alexandrescu, ori Soare Z. Soare şi, din nou, Maican — i-au cultivat mirările candide sau mintoase, talentul de povestitor şi modalitatea populară de a glumi. L-au ajutat să compună, cu amănunte caracteristice, măşti. La examenul de absolvire a Conservatorului (profesoară fiind Gina Sandri) a beneficiat de o piesetă scrisă pentru el. „Am jucat rolul principal dintr-o piesă cu un singur act, necunoscută de nimeni, şi intitulată *Scaunul particular.* Un act scris special pentru mine de dramaturgul Mircea Ştefănescu, care, vorba aceea, m-a văzut şi m-a plăcut. Cu această piesă am făcut şi primul meu turneu în ţară". Victor Ion Popa, care era şi dramaturg, l-a distribuit în premiera piesei sale *Muşcata din fereastră.* Iar Tudor Muşatescu a insistat să-l aibă în distribuţie, în *Panţarola* (aici, într-un rol de detectiv), în ambele spectacole umorul foarte tânărului actor revărsându-se îmbelşugat. *Pădurea spânzuraţilor* de A. Mitric, după Rebreanu, i-a impus un alt mod de prestaţie, dar — şi aceea reliefată.

Evident, în răstimpul petrecut la Cernăuţi, acest umor s-a cheltuit şi în întreprinderi scenice mărunte, lipsite de prestanţă, repertoriul alcătuindu-se în permanenţă sub imperiul necesităţilor materiale presante şi multe, şi al unor inspiraţii nu totdeauna de ordin cultural.

În stagiunea 1928 — 1929 s-au dat 28 de premiere, iar în anul artistic 1929 — 1930 s-au pus în scenă 38 de piese, ceea ce chiar directorul semnala ca un „record" nemaivăzut. Toate decorurile şi costumele din aceşti ani le-a creat, cu enorme greutăţi şi cu o fantezie inimaginabilă în a transforma, adapta, curaţa, petici, folosi a doua şi a şaptea oră aceleaşi materiale — George Locwendal. El e acela care aventat o scenă glisantă şi, după cât se pare, tot aici, şi prima turnantă din ţară (cu

ocazia spectacolului *Crimă şi pedeapsă,* după Dostoievski).

Birlic făcea de toate, uneori roluri mărunte, episodice: Emile Sorin în *Bava Africanul* de B. Zimmer (direcţia de scenă Victor Ion Popa, asistent Jules Cazaban). Bibliotecarul în *Rataţii* de Lenormand, Vărul uscăţiv în *Jedermann* de Hoffmansthal, Şmil în *Taras Bulba* (după Gogol), Judecătorul Oelschläger în *Prostul* de L. Fulda. Inspectorul Trivelin în Iubitul de Jacques Deval (regia, G.M. Zamfirescu), Toma Diafoirus în *Bolnavul închipuit,* David în *Fracul* de Draghely Gabor; dar chiar şi personale cu o singură şi impersonală apariţie: Ion Soldatul în *Curcanii* de Grigore Ventura (regia. Mişu Fotino), Un căusel în *Vlaicu Vodă.* Un bătrân în *Neamul Şoimăreştilor.* Din când în când, publicaţiile cernăuţene „Glasul Bucovinei" şi, Czernowitzer Morgenblatt" îl remarcau, mai ales pentru calitatea. Umorului (bunăoară în *Kiki* de A. Picard, în *Comedia fericirii* de N. Evreinoff). Rolul din *Ţăranul baron* de Holberg a fost atât de agreat de public (şi pentru mască) încât Loevendal i-a făcut două portrete în cărbune. Trebuie să mai fi fost şi în alte distribuţii (poate) cu lume multă şi mai ales în comedii: *Fat Frumos în genunchi* de Mircea Ştefănescu, *Circul* de P.P. Negulescu, *Ce ştia satul* de I.A. Valjan, *Hamlet, Poveste de iarnă, Sfânta Ioana* de Shaw, *Moartea lui Danton* de Buchner, *Cântecid ţapului* de Fr. Werfel, *Domniil de Pourceaugnac* de Molière, *Proteu* de Paul Claudel, *Plutaş de* Aristofan.

Din felul în care mi-a descris Birlic venirea sa în Capitală reiese că interesat de calităţile comice ale fălticineanului, Sică Alexandrescu i l-a recomandat călduros lui Ion Iancovescu. Amândoi au decis, se pare, să-l cheme la Bucureşti oferindu-i posibilitatea de a juca în formaţia ce aveau de gând s-o întemeieze împreună. Tudor Muşatescu, mereu în combinaţie de întreprinzător cu cei doi neobosiţi întemeietori de teatre, s-a raliat proiectului şi l-a îmboldit, la rândul său, pe tânărul actor să primească oferta. Într-o carte de memorialistică, Sică Alexandrescu notează: „l-am descoperit şi l-am adus la Bucureşti". Iată şi versiunea din „Teatrul" (2/1970): „Se împlinesc exact 40 de ani de când, cu prilejul unor puneri în scenă la acest teatru naţional din nordul Moldovei, l-am cunoscut pe tânărul începător Grigore Vasiliu. Natura sa comică m-a impresionat de cum l-am văzut. Plecând spre Bucureşti l-am luat cu mine către un destin pe care nu-l vedeam limpede, îl presimţeam numai (…) Nu peste multă vreme i-am încredinţat rolul principal din farsa *Birlic,* care i-a pecetluit viaţa". În monografia sa *Ion Iancovescu,* Ioan Massoff notează despre Birlic că „a fost descoperit de Iancovescu la Teatrul National din Cernăuţi". Se pare, totuşi, că „descoperirea" a fost a mai multora.

„Propunerea, câteva luni mai târziu — mărturiseşte actorul în interviul amintit, din „Rampa" — de a juca o *stagiune* (n.n.) la Bucureşti a fost a lui Sică Alexandrescu. Poate că n-aş fi acceptat-o, cu gândul la publicul cernăuţean, care mă simpatiza foarte mult, dar şi o decepţie sentimentală a contribuit să mă facă să primesc această schimbare de aer. Prima piesă a fost *„Aluniţa de sub fustă".* Am jucat un rol de servitor alături Agatha Bârsescu, Didy Theodorescu şi Iancovescu. A urmat *Vârcolacul,* piesă special aleasă de Iancovescu pentru a-mi face „vânt". Jucam rolul principal, iar Iancovescu pe un servitor. Piesa a căzut":

Cert este deci că a venit în Capitală şi a rămas aici. Împrejurarea propriu-zisă e

descrisă colorat de acelaşi Ioan Massoff. Ion Iancovescu, neastâmpărat, mereu în goană după săli şi performanţe, îi propusese, în 1932, lui Sică Alexandrescu să înfiinţeze Teatrul Academic în sala Dalles. Dar cu toate stăruinţele celor doi, Academia Română, proprietara fundaţiei. Hotărî ca această sală să fie destinată exclusiv concertelor. Atunci, noii directori fără local au hotărât să închirieze o sală mică, de la etajul clădirii Eforiei Spitalelor Civile, de pe bulevardul Elisabeta (azi Kogălniceanu) unde funcţiona la parter un teatru numit Vox, la etaj o sală mare, unde îşi desfăsura activitatea, pe timp de iarnă, ansamblul lui C. Tănase „Cărăbuş", şi tot la etaj aflându-se şi un cabaret intitulat „Chat noir", după numele unei firme pariziene. Au găsit câţiva creditori care au finanţat reconstituirea şi amenajarea interiorului şi, în 1933. Au inaugurat „Teatrul Iancovescu". Premiera o constituia comedioara anodină *Îngeborq* a austriacului Kurt Goetz, tradusă şi adaptată cu titlul *Aluniţa de sub fustă.* Sala era frumos amenajată; avea doar opt rânduri de fotolii; putea adăposti până la 400 de spectatori. Trupa se alcătuise interesant: Iancovescu, marea tragediană Agatha Bârsescu, Mişu Fotino. Maria Wauwrina (adusă de la Operetă), Didy Theodorescu şi tânărul proaspăt venit din provincie, Grigore Vasiliu (fără poreclă). Eşecul a fost total, datorită priper dezorganizării, relei alegeri a piesei. Debutul omului nostru a fost remarcat, dar oarecum în treacăt, chiar dacă el declară (tot în interviul din „Rampa"): „Cronica dramatică m-a ridicat în slavă. Ce elogii! îmi pare rău că n-am păstrat criticile".

Disectorul — care mai mult se ambiţiona în urma nereuşitelor, decât se descuraja — a montat, în succesiune rapidă, alte două piese bulevardiere: *Heloisa s-a pocăit* după Alt red Savoir şi *Vârcolacul* de Rudolf Lothar. Trupei i s-au adăugat, printre alţii, N.N. Matei, Paul Stratilat (viitor regizor la Radio), Tinel Atanasiu, G. Chamel, Mania Antonova şi câteva domnişoare dacă nu atât de talentate, în orice caz arătoase. Nici în aceste două distribuţii — şi spectacole aproximative — Grigore Vasiliu n-a avut o prezenţă care să-l impună. A urmat o reprezentaţie cu *Rumba,* dar stagiunea s-a încheiat falimentar, trupa plecând să joace, vara, la Cazinoul din Sinaia.

În acest răstimp, frământat de ceea ce ar putea face ca să-şi menţină teatrul şi în toamnă, Ion Iancovescu a ales o scriere a autorului italian Luigi Bonelli, care îşi semna lucrările cu numele fantezist al unui presupus rus alb Vasili Cetoff Steinberg. I-a cerut peninsularului dreptul de a adapta piesa aleasă „pe româneşte". Bonelli a fost de acord. Adaptarea a reprezentat, de fapt, rescrierea textului originar.

Printr-o abilă campanie publicitară şi înconjurând repetiţiile de mister, de anunţarea sosirii autorului la Bucureşti, s-a ajuns la o premieră de senzaţie: *împăratul. O* farsă de modalitate pirandelliană, în care eroul, jucându-l pe Napoleon, ajunge să se creadă chiar Bonaparte însuşi. Într-o sală atât de pfmă „încât nu mai puteai arunca un ac", Iancovescu a repurtat un nemaipomenit succes de public, împreună cu Grigore Vasiliu, Mania Antonova, Veve Cigallia, N.N. Matei şi alţii, beneficiind — ca şi confraţii — de cronici foarte elogioase, printre care şi una a lui Camil Petrescu. După împlinirea a 100 de reprezentaţii, spectacolul a plecat în turneu prin ţară, călătorie ce a contribuit la popularizarea şi a actorilor noi ai companiei.

Surprinzător însă, ca totdeauna, Ion Iancovescu şi-a anunţat, brusc, asociatul că părăseşte această formaţie, întrucât are alte planuri. În urma acestei dezerţiuni Sică Alexandrescu a hotărât, împreună cu noul său partener, Tudor Muşatescu, să cumpere instituţia şi s-o numească „Teatrul Vesel". (După doi ani, primul director a revenit aici, ca actor, însă doar pentru o stagiune, şi a fugit iar, ca de obicei, către alţii). Perspicace şi sensibil în ce priveşte disponibilităţile actorilor pentru un anume gen, specie, parcelă repertorială, „emploi", Sică Alexandrescu a ajuns la concluzia că Grigore Vasiliu e un artist de un tip special şi cu o zestre comică deosebită. Îl urmărise la Cernăuţi, apoi pe scena lui Iancovescu şi observase — în vara lui 1933, la Grădina de vară a cinematografului „Mareoni", unde-l dusese chiar el, ca acela să nu şomeze — cât de repede şi sigur obţine aplauzele mulţimii. I-a propus deci lui Tudor Muşatescu să găsească — şi să adapteze o piesă pentru Grigore. Şi s-au oprit împreună asupra unei farse de Arnold şi Bach, pe care dramaturgul a localizat-o, în sensul că a plasat o parte din personaje în nordul Moldovei, iar pe eroul numit acum Costaehe Perjoiu, chiar la Fălticeni. Muşatescu a înserat multe din zicerile sale aforistice atât de vesele, rămase în analele umorului românesc ca „muşatisme". Regizorul a orânduit şi el unele momente şi scene în aşa fel încât actorul să fie servit din plin de situaţii comice grase şi să capete conturul cel mai pronunţat. Moldoveanul cumsecade, adus la Bucureşti ca să repună pe linia de plutire o întreprindere falimentară, trece prin felurite aventuri, culminând cu şotia unei actriţe care i se aşază în braţe, la teatru, spectatorii aclamându-l pentru reacţiile sale naturale şi cerând să-l revadă în fiecare seară. Felurite qui-pro-quo-uri cu substituiri de persoane, moşteniri enorme care ba exista, ba dispar, neveste care ascund soţilor actuali adevăruri din tinereţe, femei iezere care nu mai ştiu cum să-şi rânduiască amanţii ca să nu se ciocnească între ei, bătrâni craidoni iritaţi, domnişoare oneste ce salvează tineri aflaţi pe buza prăpastiei păcatului, se întretaie într-un şir de perineţii ce având o logică precară şi firul de aţă albă cu care sunt cusute, mereu la vedere, nu sunt totuşi linişte de un ton de badinerie şi de un aer de familiaritate caracteristic întregii opere a lui Musatescu. Căci Arnold şi Bach au furnizat doar o parte din canava şi din replici. Scriitorul român a fasonat comedia şi a configurat eroul cu veracitate.

Succesul piesei *Birlic* a fost enorm şi prelung.

I-a plăcut şi interpretului ceea ce iuca? „Grozav — răspunde el unui gazetar de la revista „Rampa" (4 februarie 19315). Dacă nu mi-ar fi plăcut, crede-mă, n-aş fi jucat-o cu atâta plăcere, nu mai puţin de 100 de ori, seară de seară. E unul din puţinele roluri care m-au pasionat. Şi asta pentru că sub masca comică a lui Costache Perjoiu se ascunde o umanitate tristă, un ins pe care pot spune că l-am cunoscut, l-am înţeles. Şi l-am adâncit (…) Am căutat ca în marginea poantelor ilariante ale acestui bătrân şi naiv. Conţopist să presar şi câteva note nostalgice. „E, dacă vrei, în linia acestui rol câte ceva din existenţa noastră, a tuturor. Un fel de „râzi paiaţă" care mă" doare". Şi o confesiune de alt ordin, făcută tot „Rampei", în iunie 1935: „De succesul lui *Birlic* se leagă nu numai reputaţia pe care mi-am câştigat-o, ci şi actuala mea stare civilă: căsătoria cu Angela Mateescu".

Deci Grigore Vasiliu a devenit Birlic, Teatrul Vesel, teatrul lui Birlic, şi cei doi

coproprietari ai scenei „oamenii lui Birlic”. Din 1934 până în 1940 Tudor Muşatescu a scris, adaptat, localizat piese pentru Birlle iar Sică Alexandrescu le-a montat cu Birlie în rolul principal. E de reţinut, în acest caz, o observaţie a lui Jean Giraudoux: „Autorul nu e numai un interpret, el e un „inspirator”; e manechinul viu prin care nu puţini autori personifică foarte natural o viziune încă vacă”. Ceva oarecum asemănător spusese şi Gabrielle D’Anunzzio când fusese întrebat de ce scrie roluri pentru Eleonora Dusel. Şi în acelaşi sens există şi o mărturie a lui Bernard Shaw cu privire la felul în care-l inspira Ellen Terry. Sică Alexandrescu şi Tudor Musatescu au creat pentru Birlic aproape exclusiv spectacole comice, cel mai adesea cu piese uşoare. Unele fără nicio valoare artistică, recurgând, în genere, la repertoriul bulevardier. Dar în acelaşi timp au făcut-o încredinţaţi că modelează o *vedetă* a acestui teatru, într-un context în care el avea priză, era căutat şi se menţinea mai ales prin actori cu personalitate în domeniu.

Şi în teatrul de bulevard (ieri ca şi azi), şi în teatrul de revistă, adesea şi în film, actorii ci mai proeminenţi consacră, prin ei înşişi, un *tip* comic ce se impune într-o atare măsură încât rolurile sunt îmbrăcate pe el. Fernandel, Tănase la noi, apoi cuplul Stroe şi Vasilache, ca şi cuplurile Stan şi Bran, Pat şi Patachon risipeau comori de invenţie şi tezaure de truculenţe (ei — şi pentru ei, scenariştii, dramaturgii, regizorii) ca să le fie puse în valoare mereu alte faţete ale geniului comic. În privinţa lui Birlic — aşa cum l-am cunoscut şi eu, direct, de prin 1940 — ar trebui adăugat că, acreditând un tip, el abilita şi o literatură, acordându-i circumstanţa atenuantă a creaţiei interpretative chiar când textul se afla în delict flagrant de anartisticitate şi adramaturgie. Aurel Baranga, în necrologul artistului publicat în revista „Teatrul „nr. 2 din 1070. Exprima o idee preţioasă: „Este poate unicul caz din istoria teatrului universal când un actor se identifică cu personajul său, identificat în acelaşi timp cu o întreagă literatură dramatică şi mai ales cu gustul unui public care l-a răsfăţat”.

În acelaşi timp, e de remarcat că în structura sa artistică existau mai multe fibre — nu numai cea comică. În majoritatea pieselor în care a jucat — până a intrat la Teatrul National din Bucureşti — atât artistul cât şi unii din îndrumătorii sau sfătuitorii săi, i-au fixat o mască pe care o tot purta prin felurite farse şi vodeviluri, unele pregătite în puţine şi grăbite repetiţii. Era valorificată mai cu seamă mimica expresivă a artistului şi se exploatau răsucirile sale, mersul cu paşi mari şi apăsaţi, surpriza (de soţ încornorat, de înamorat fără speranţă, amant păgubos, afacerist tras ne sfoară de escroci mai abili decât el etc.). Aşa l-au cunoscut spectatorii bucureşteni în *Micul Weber* de Arnold şi Bach. *Satirul* de Jacques Galabert, *Pantalonii lui Maricel* după Feydeau. *Trei femei pentru un bărbat* de Grenet şi Dancourt, *Otto Elefantul* de Arnold şi Bach. *Bani peşin.* De Camerlohr şi Ebermayer, *Miss România* (după Arnold şi Bach), *Aşternutul de mătase* de A. Birabeau şi G. Dollev, *Fustele de la Minister* de Hennequin şi Weber, *Moritz al II-lea* de Imperkorn şi Mathern, *Părintele căţeilor* de Glinger şi Taussig, *Figura de la Dorohoi* (după vodevilul francez *Bobinette), Tipul din baie* de Ernest Fiese şi Karl Fellman, *Arde nevastă-mea* de A. Vercourt şi Jean Bever, *Călugărul din vechiul schit, La iarbă verde* (rolul de aici se numea Piţurcă, iar replicantul era… Emil

Botta), *Dumnezeu să-l ierte* şi altele la fel, de obicei farse de alcov, comedii de salon, scrise, după cum se observă, tot de câte o pereche de bulevardieri. Ritmul, uneori incredibil, al premierelor, uşurinţa majorităţii scrierilor, trupa de strânsură (câteodată) au dus, nu de puţine ori, la degradări ale artei actorului prin alunecări spre cabotinism, repetări obsesive de procedee, roluri aduse la rampă cu sprijinul audibil al sufleurului. Însă când i se oferea ocazia nimerită, ieşea la iveală artistul adevărat, pasionat de personaj. În comedii mai puţin pretenţioase, dar semnate de câte un autor veritabil, adică *Unchiul lui Neaţă, Mărgeluş* de A. de Herz, comedia lirică *Topaze* de Marcel Pagnol (în 1943, împreună cu I. Talianu), *Omul cu mârţoaqa* de G. Ciprian (rolul Chirică), *Scurtcircuit* de G. Costăchescu, *Accident-Palace* şi *Crai de tobă* de Constantin Colonaş (regia, Soare Z. Soare), *Răzbunarea lui Demostene* de Ugo Folena (într-o scurtă trecere pe la Teatrul „Regina Maria" — 1938 — unde fusese invitat de Lucia Sturdza Bulândra, şi unde s-a aflat alături de V. Maximilian, Tanţi Cocea, Jules Cazaban, Clody Bertola) s-au relevat trăsăturile complexe ale artei actorului. Încă din 1936, criticul revistei „Adevărul literar şi artistic", Gheorghe Nenişor, semnala (poate cel dintâi) fibra tragică din personalitatea histrionului: „Luându-şi rolul în serios, transformă personajul întruchipat de domnia sa într-un erou tragic, cumplit de tragic. D. Grigore Vasiliu Birlic — oricât de paradoxală ar fi afirmaţia noastră — joacă tragedie în vodevil, căci orice farsă împinsă la extrem şi neridiculizată este în fond cât se poate de tracică". Şi mult mai târziu, criticul N. Carandino vorbea (în 1943, în revista „Bis") de „tragismul lui Chirică din actul IV" al spectacolului *Omul cu mârţoaga,* unde Birlic s-a vădit a fi „un mare şi interesant interpret".

„Am văzut mai toate interpretările româneşti de până astăzi — continua cronicarul — şi nu ne putem opri să aplaudăm, alături de glorioasele nume care au ilustrat personajul domnului Ciprian, pe acela al talentatului actor de la Comedia. Dl. Vasiliu-Birlic a dovedit, în această stagiune, că are suficientă dragoste de teatru veritabil pentru a renunţa la succesele facile care le avea la îndemână, în favoarea unui risc tehnic pe care simţea chemarea să-l înfrunte. Puţini au dat dovadă în împrejurări similare de mai mult *spirit critic* (subl. ns.), de mai mult curaj şi de mai multă dragoste de artă". Spiritul critic, legitim relevat aici, s-a manifestat şi în alte împrejurări, în sensul discernerii culorilor, nuanţelor comicului burlesc de cel substanţial, al veseliei de tragism, care aveau să culmineze, după părerea mea, în *Avarul* de Molière.

Criticii au observat însă această cernere şi discernere şi în destule alte roluri, mai ales pe măsură ce autorul se maturiza şi pătrundea în marele repertoriu. L-au observat ca pe „un subtil interpret de dramă" în rolul lui Gavrilo trompetistul din *Egor Buliciov şi alţii* de Maxim Gorki, la Teatrul Naţional (1949 — într-o scurtă istorie a primului deceniu de teatru postbelic, coordonată de S. Alterescu), tot astfel notându-se (în aceeaşi carte), felul în care, în rolul Scamatorul din *Caleaşca de aur* de Leonid Leonov, „a surprins prin unda tragică strecurată discret sub aparenţa burlescă a personajului". Felul cum l-a caracterizat pe Varlam din *Omul cu mârţoaga* (la Naţional, în regia lui Al. Finţi) a cucerit-o pe cronicara revistei „Teatru", Ecaterina Oproiu. Ea a descoperit, cu fineţe, că personajul e „ratatul, dezamăgitul,

bunul Varlam", actorul slujind în acest fel textul, renunţând, în mare măsură, la comicul lui buf. „Cu reală sobrietate el a construit imaginea unui prieten sensibil, solidar în nenorocire, cu simţul practic mult mai pronunţat decât la Chirică, cu umorul celui ce face haz de necaz".

Complexitatea unora din interpretările sale se exprima pe o amplă scală atitudinală, care nu se poate reduce doar la capacitatea de a trece din comic în tragic, sau invers. Sică Alexandrescu subliniază, pe bună dreptate, că „Forţa lui de caracterizare avea o gamă variată". L-am văzut în *Topaze* producând un şir de efecte diferite, într-o succesiune bine gradată, ferm susţinută. Sfârşitul actului prim, în care profesorul de liceu, eliminat din şcoală, o părăseşte cu tristeţe, împovărat de exilarea nedreaptă cu care a fost pedepsit era tincturat de o adâncă duioşie a artistului pentru personaj. Pentru ca apoi, în actul următor, pe faţa afaceristului Topaze, îmbogăţit, omnipotent, să apară cuta dispreţului pentru prigonitorii săi de altă dată, ca şi pentru cameleonismul lor dezgustător. În Chirică, din *Omul cu mârţoaga,* mima sfâşietor insul biruit de necazuri şi năpastă. În ochii săi rotunzi şi buni stăruia o lumină curată. Ea nu se pierdea nici după ce fericitul posesor de averi şi glorie a turfului ajungea să dobândească un alt rang social şi altă conştiinţă de sine. Cu Spirache Necşulescu din *Titanic-vals* (1946). Birlic a compus un tip diferit de cele cu care îşi obişnuise publicul. Îşi condensa supărările într-o amărăciune perpetuă, iar ironia sa blajină căpăta, din când în când, duritǎţi diamantine. Cel mai nostim moment era acela în care îşi ieşea din pepeni revoltându-se împotriva condiţiei sale subalterne în familie. Glasul devenea strident, ochii, păreau a-şi ieşi din orbite, gesturile erau aparent dezordonate. În *Mielul turbat* de Aurel Baranga (Teatrul Naţional, regia Sică Alexandrescu) acest mod de insurgenţă dobândea valori noi: Spiridon Biserică devenea pamfletar, imperativ, ameninţător, părea cel ce alungă negustorii din templu cu biciul, ironia sa, corozivă de astă dată, fiind îndreptată către toate personajele tembele din scenă, fără cruţare şi într-o tensiune continuă: „Turbarea" mielului, a blândului şi supusului inventator de „cheie franceză fără ghivent", căpăta proporţii neaşteptate şi un ton vaticinar, înfricoşându-i pe maloneşti. În afurisitul jupân Canciano din *Bădăranii* o ţinea numai într-o bosumflare, comică, prin agresivitatea cocoşească permanentă, cu rare momente de recul — dar cu imediate păreri de rău că şi-a pierdut, pentru o clipă, obişnuinţa de a cârti, a bodogăni, a insulta, a repezi, a certa. I-a creat o mască excelentă lui Dandanache în o *scrisoare pierdută* (Teatrul Naţional din Bucureşti): bătrânul aiurit apărea în scenă agale, cu un zâmbet fad lipit de figură, privind veşnic mirat, la cei din jur, întrebând ritos cine-i cutare şi cutare, apoi povestind „istoria cu becherul" în largi acolade gestuale, pentru a o face mai bine înţeleasă, cu ricanări parşive şi sublinieri ticăloase, de canalie bătrână, cu satisfacţia răutăcioasă că a izbutit în acea malversaţiune până la capăt. Era un ins veros, inspirând, într-adevăr, dispreţ. Discursul său din final avea sincope de care însuşi eroul părea să surâdă, iar încheierea suna ridicol triumfalist. „Pentru Birlic. – scrie Ion Cazaban în cârtea *Caragialc şi interpreţii săi* (1985) — Dandanache este cretinul de familie scăpătată, râvnind cu îndârjire o situaţie profitabilă, obţinută până la urmă printr-un şantaj grosolan, conjunctura morală fiindu-i prielnică". Efimiţa din *Conul Leonida faţă cu*

reacţiunea trăia numai prin mască, provocând hohote torenţiale. Rolul a fost mai puţin împlinit, dar chipul caricat de sub boneţica de noapte avea un contur şăgalnic şi nuanţări (în momentele de ascultare) ce dădeau senzaţia unei sensibilităţi ascuţite a femeii faţă de evenimentele ce-i erau narate. Raspluiev, omul mic şi moale din *Nunta lui Krecińśki,* Dobciński din *Revizorul,* acarul Ichim din *Steaua fără nume* (actorul a făcut parte şi din distribuţia premierei absolute, şi din cea a unei reprezentări ulterioare) purtau, în felurite moduri, o mască suferitoare. Artistul crea, în fiecare din aceste roluri, un chip strivit: în primul, al unui om silit să-şi calce demnitatea în picioare, să se cheltuiască în îndeletniciri mizere; în al doilea, un boiernaş provincial plângăcios, de o tandreţe jilavă şi o slugărnicie laşă, idiotizat şi amuzat oarecum de propria-i idioţie, furişându-se, mereu sperios, în umbra geamănului său Bobciński (Marcel Anghelescu), în al treilea, cu şapca strâmbă pe o ureche clăpăugă şi un surâs de serv conştiincios, presat de îndatoriri automatizate, figura un om sărman, atent, nu fără mustăciri protestatare, la autoritatea, copleşitoare pentru el, a abuzivului şef de gară. Cronica lui Ştefan Augustin Doinaş („Teatrul" nr. 7 din 1965) aprecia: „mulată pe realitatea cotidiană, dar colorând fiecare detaliu prig mişcare, gest şi mimică, apariţia lui Gr. Vasiliu Birlic este irezistibilă. E suficient să amintim păstrarea continuă a steguleţului la subţioară pentru a indica modul în care interpretul ştie să surprindă datele semnificative ridicându-le la o potentă artistică". Pe trâmbiţaşul Gavrilă Urekov din *Egor Bulâciov* l-a făurit într-o manieră1 grotescă — pe care o aborda rar. Era, cum notase autorul în pagină, „caraghios, slab, amărât, purtând pe umăr un sac prins cu o curea în care se afla o trompetă mare". Birlic, apărând însă în paşi dansanţi, năuc, cu gesturi disproporţionate, purtând pe după gât o enormă tubă de fanfară, era un „lecuitor", bizar cântăreţ, pretins vindecător al tuturor bolilor prin cântece „de patru ori pe zi a câte cinci minute". Un pungaş abil, nu fără umor. Când stăpânul casei (G. Calboreanu). Înveselit, îi poruncea să sufle din toate puterile în instrument, exerocul îşi îndrepta, răzbunător, acest instrument grozav către toţi cei năvăliţi în odaie, asurzindu-i şi buimăcindu-i, justificând hohotirea agonicului Bulâciov: „E arhanghelul. Gavril, care trâmbiţează sfârşitul lumii!" Un rol mic, cu o singură apariţie, de cam zece minute, dar o mască memorabilă, îmbibată de sarcasm.

Puternic era sentimentul tragic pe care-l purta eroul Zigu din *Oameni care tac* de Al. Voiţin, actorul dovedind din nou că are nenumărate culori în paleta-i interpretativă, de la zâmbetul maliţios la abandonul funest. Rolul din *Căsătorie silită* de Molière a fost doar schiţat, iar cel din *Burghezul gentilom* (Teatrul de Comedie), pe care şi-l dorise cu ardoare, dar unde n-a fost îndrumat cum se cuvine, s-a evaporat chiar de la premieră, regia secătuim! veselia proprie personajului pentru ca interpretul să apară „serios". Propunerea nu era întemeiată şi nici organică. („A fost un eşec al meu, trebuie să recunosc" — va scrie, câţiva ani mai târziu. Lucian Giurchescu).

Cel mai izbutit erou moli cresc, Birlic l-a realizat la Teatrul Naţional, în regia lui Al. Finţi: Harpagon. Nu l-a conceput unidimensional, ca pe un zgârcit monstruos. Apărea ra un burghez obişnuit, grijuliu stăpân al casei şi sever *pater familias*. Sensibil la gura lumii clar şi ţinând morţiş să mistifice opinia celor din jur despre el.

Un bătrân rău şi viclean — nu însă şi fosilizat — cu simţurile treze. Nu lipsit de pricepere în galanterii şi chicotind zeflemisitor pe seama tinerilor. Se purta şi conversa familiar cu ceilalţi, se răstea cu fervoare comică atunci când i se părea că oarecine vrea să-l tragă pe sfoară. Contactele cu Frosine (Eugenia Popovici), valetul La Flèche (Dem. Rădulescu), jupân Jacques (Matei Alexandru) erau voioase şi şirete. Îşi făcea calin socotelile, tot calm îşi desfăşura strategiile domestice. Furtul casetei îl scotea cu totul din ale lui aducându-l în pragul demenţei; străbătea scena în lung şi în lat, cu paşi uriaşi, plângea, blestema, implora, râdea strâmb, straniu, mima o disperare vecină cu moartea. Zvârcolirile ultime, cu îngroşarea vocii şi ochii măriţi. Ficşi, comportamentul nebunesc sugerau o alienare a cărei forţă arăta înfricoşător. În cronica din „Contemporanul" (ianuarie 1964) notam că prin viziunea modernă a regizorului şi actorului — care revitaliza personajul, scoţându-l din ambianţa convenţional-dansantă ce secase, la un moment dat, seva din reprezentaţiile molliereşti pe scena românéască — prin stilul intens comunicativ al interpretului, ca şi prin ideea critică, personajul se ridica realmente de la cota de *caz,* la altitudinea de *tip.*

Folosesc termenul în accepţia sa hegeliană; filosoful german emite o observaţie de mare profunzime: „Esenţele elementare ale comediei sunt prevăzute cu forma individualităţii". Observaţia are, probabil, şi o întemeiere istorică, pe care o supun discuţiei ca pe o ipoteză: „tipul" comic ar putea fi, într-un fel, strămoşul prim al comediei, „ale cărei începuturi nu se ştiu" — cum zice Aristotel. Din ceea ce cunoaştem (fragmentar, adesea evaziv, doar uneori mai îndeaproape) despre grecii Cratinos, Eupol, Ferecrate, Teleclide, Metagene, ca să nu-i mai pomenim pe Menandru, ori pe fiii lui Aristofan, mai toţi continuând opera tatălui — Anassandride, Alesside, Arhippos, Arar, Nicostrat — apoi despre lalinii Atillius, Livius Andronieus, Turpilius, Naevius, Ennius, evident Terenţiu se pare că opera comică scrisă se focaliza pe un tip sau pe un număr de tipuri ce trebuie să îi fost, la origini, creaţia câte unui om, a unui actor neprofesionist. În comedia antică, de exemplu, rezultată din contopirea cântecelor falice cu proceduri ale umorului popular, Maccus era tipul mâncâului beţiv şi destrăbălat, Pappus bătrânul avar, Dorsenus — cocoşatul ipocrit etc. Mai târziu, în Renaştere, valeţii din dramaturgia franceză, bufonii din cea britanică, derbedeii hâtri din romanul picaresc spaniol şi mai ales eroii din comedia italiana cu măşti şi-au fixat identităţi generice, căpătând şi un soi de autonomie estetică. Celebra mască Zanni din comedia dell'arte poartă (în dialect veneţian) numele lui Giovanni sau Gianni Polo, bufonul care l-a abilitat prin nenumăratele sale interpretări de succes. După tradiţie, Pulcinella, alt personaj fix, îşi trage numele de la un viticultor hazos, cu nasul mare, Puccio d'Aniello, care stârnea veselia culegătorilor de struguri; auzindu-l, actorii unei trupe itinerante l-au convins să vină cu ei. Mezzetius, tipul codoşului, a fost creat, în secolul şaptesprezece, de Angelo Constantini, zis il Mezzetino — şi aşa mai departe. În Franţa, Turlupin era un farsor genial care se exhiba singur, 1 pe estrade, la răscruci pariziene; de la el a rămas substantivul turlupinadă, joc teatral burlesc. Împăratul bizantin Manuel Paleologul relatează că, printre alte desfătări pe care i le-a oferit Sultanul Baiazid — când l-a primit ca oaspete (pe la 1400) — au fost şi actorii-povestitori comici. Un

tablou al lui Giovanni Brindesi ne arată cum povestitorul stând, evident, turceşte pe un postament de cărămidă, istoriseşte unei mulţimi năzdrăvănii, aceasta ascultându-l cu luare-aminte. Lazăr Şeineanu ne asigură că *Păcală* vine de la cehul pikala = paiaţă, iar Pepelea, de la slavul pepelu = cenuşă, sinonim primitiv Cenuşotcă, pereche bărbătească a Cenuşăresei; dar nu este cu desăvârşire exclus ca la origini să fie vorba, totuşi, de numele proprii ale unor isteţi năstruşnici. De aici — şi din consideraţia lui Hegel — s-ar putea decluce, prin medieri succesive, că între personaj şi personalitatea ce-l făureşte, pot avea loc, în domeniul comediei, fuziuni hotărâtoare, care să creeze o emblemă histrionică, o mască, un tip, ba uneori chiar o orientare — cum s-a întâmplat, de exemplu, la noi, cu Millo (i s-a scris şi o piesă: *Millo director,* de către Alecsandri), ori cu Tănase. Li se poate adăuga, neîndoielnic, Birlic, care ilustrează şi un alt adagiu hegelian, anume acela că, în domeniul comic „şinele propriu al actorului coincide cu persoana lui".

Studiind lista repertoriului radiofonic practicat de artist (începând de abia din 1951) se va observa că distribuirea sa de către diferiţi regizori ţine seama şi de constituţia estetică a acestui tip, dar şi de marile sale disponibilităţi care-l salvau de cantonarea într-un singur perimetru interpretativ. A susţinut multe roluri de comedie, a reluat personaje pe care le juca obişnuit pe scenă, i s-au oferit şi partituri substanţiale, inedite, pentru el: rolul titular din Şvejk (după Haşek) unde s-a aflat alături de Ion Lucian, Silvia Dumitrescu-Timică, Gheorghe Ciprian (1959); în *Femeia îndărătnică* (regia Grigore Gonţa, în distribuţie şi Al. Giugaru, Şt. Mihăilescu-Brăila); în *Bărbierul din Sevilla,* regia Mihai Zirra şi împreună cu Ion Lucian, G. Timică, Nae Roman; în *Preţioasele ridicole,* regia C. Moruzan, alte roluri deţinând Nineta Guşti, Radu Beligan; *Nastratin Hogea* (regia, Mihai Pascal; în distribuţie şi Ion Lucian, Tamara Buciuceanu, G. Groner).

Regizorii raidoului i-au încredinţat şi sarcini artistice care ţineau de aptitudinile sale necomice. De pildă, rolul din *Fata fără zestre* de Ostrovski (1954), în regia lui Radu Beligan, avându-i ca parteneri pe G. Calboreanu, Emil Botta, Clody Bertola, Geo Barton, sau *Unchiul Vanea* (1952 — unde se afla în compania lui N. Bălţăţeanu şi a lui Emil Botta). Se aprecia corect că e vorba de un artist multlilateral şi bogat în posibilităţi, nefixat într-un „emploi" — după vechea categorisire — şi cât se poate de elastic în trecerea prin stări emoţionale diverse.

Aş menţiona, în trecăt, că în travaliul din sala de înregistrare a radioului Birlic lucra temeinic, cu seriozitate şi cerea să se reia imprimarea ori de câte ori i se părea că un accent e nepotrivit sau o frazare e mai puţin reuşită. Era meticulos, delicat, grijuliu cu nuanţele, foarte atent cu partenerii şi extrem de sensibil la recomandările regiei. Am asistat, cu plăcere la punerea în undă — cum se zice în acea instituţie — a unei piese traduse de mine (în 1966) şi pentru care regizorul Dan Puican îi convocare, pe Birlic. Alexandru Giugaru, Florin Scărlătescu. Priveam cu încântare şi ascultam cu satisfacţie. Dar. Fireşte, eram captivat de felul cum *juca* pe platou artistul nostru. Se interpreta *Comedia celui care şi-a luat de nevastă o femeie mută,* prelucrată de Anatole France după o farsă franceză medievală anonimă. Actorul citea, dar şi mima, într-un chip expresiv: zâmbea. Râdea. Se supăra, i se adresa lui Giugaru ca pe scenă, umbla încoace şi încolo, fremăta,

cocheta, punea la bătaie mijloace diverse pentru a evoca şi sugera. A revenit de câteva ori asupra unei singure propoziţiuni. A propus să se schimbe un tempo. Le-a revendicat colegilor un alt mod de abordare a unei situaţii — şi ei au fost de acord. I-a inspirat şi lui Giugaru o nouă configurare a unui raport odată stabilit. Şi a schimbat de îndată o rostire când regizorul şi-a manifestat un început de îndoială. Lucra cu râvnă, total transpus şi cu o perspectivă critică, denotând responsabilitatea naturală a creatorului autentic.

Şi tot astfel am asistat, cu interes, la repetiţiile făcute în trenul ce ducea către Paris, la Festivalul internaţional de teatru, trupa Naţionalului bucureştean, în vara lui 1956. Moni Ghelerter hotărâse ca locul lui Ion Talianu (care murise) în rolul lui Agopian, proprietarul tipografiei din *Ultima oră* de M. Sebastian, să fie preluat de Birlic. Au repetat puţin, iute, în compartiment, dar cu fervoare. Actorul lucra cu glas tare, ori murmura, ieşea pe culoar, reintra în cuşetă, îşi studia fizionomia într-o oglindă, se plimba în sus şi în jos în spaţiul atât de incomod, gesticula. Pe scena teatrului parizian „Sarah Bernhardt", în seara premierei, se găsea într-o tensiune" extraordi — nară: nu-şi afla locul, părea că a uitat textul, îi întreba mereu pe ceilalţi pe unde vine în scenă, cum să se aşeze. Dar când a intrat, am avut senzaţia că domneşte asupra spectacolului şi că are rolul în buzunar — cum zic actorii — ştie precis ce şi cum trebuie să facă. Acţiona în priză directă cu Marcel Anghelescu. Avea în juru-i colegi vechi, statornici, prieteni — Al. Giugaru, Radu Beligan, Ion Finteşteanu. Tanti Cocea. Numai Aura Buzescu îl inhiba întrucâtva: după cum mi-a mărturisit. Nu jucase niciodată cu marea tragediană, însă a reuşit pe deplin: criticul ziarului „Le Figaro" admira „nostimada foarte personală foarte ascuţita. Foarte zburdalnică" a actorilor, distingându-l printre alţii şi pe interpretul nostru, pentru „fineţea şi fantezia individuală". Cronicarul de la „L'Humanité Dimanche" îl scotea în evidenţă pe „mereu surprinsul negustor armean". „L-am aplaudat din toată inima — scria Marcelle Capron de la „Combat" — văzându-l cum vorbeşte cu mâinile şi-şi aruncă picioarele înainte, pieziş, pentru a ieşi cât mai iute".

Şi tot în legătură cu octavele de pe partitura atât de amplă a posibilităţilor sale interpretative, avem a aminti că, pentru un relativ scurt interval de timp, a jucat pe scena Teatrului de Operetă, unde, ni se spune, a figurat în spectacolul *Constelaţia Alhambra* de Nic. Vlădoianu, cu muzică de Ion Vasilescu. Pe afiş se nota: „Birlic cântă, dansează şi spune cunlete". În revista *1.000 de ani pace* de N. Stroe, V. Vasilache şi H. Nicolaide — apărea şi într-un ilariant travesti.

Gândind asupra numeroaselor roluri cărora le-a dat viaţă şi urmărind cu luare-aminte factura creaţiilor putem conchide că Birlic a fost original în toate, dincolo de diferenţele de calibru artistic, regn repertorial, orientare spectaculară. Cum măsurăm această dimensiune? O sugestie o oferă teatrologul francez Andre Villiers: „Originalitatea unui interpret o recunoşti de îndată ce-l compari cu un altul care a interpretat acelaşi rol". Iar acelor roluri pentru care nu avem termen de comparaţie — deoarece el le-a dat viaţă pentru prima oară, iar pe unele în unicat — le putem atribui originalitatea absolută, chiar şi în raport cu textele: Birlic le-a împrumutat — în parte Sau în întregime — personalitatea sa inconfundabilă. Maniera sa, stilul său, *tipul* pe care şi l-a constituit. Procesul său de comicizare a

unui personaj însemna maţ totdeauna o re-imaginare a aceluia, scenicizarea sa în contextul dat, cu o inventitate motrice, cu un coeficient de improvizaţie mimică, gestuală, declamatorie inimitabilă şi pulsiuni emoţionale febrile, mereu schimbătoare. Şi-apoi avea şi o însuşire inefabilă, a momentaneităţii, adică a atacului artistic imprevizibil, şocant, care-i dădea o aură de simbol al histrionismului din toate timpurile.

Contactului pe care l-a avut artistul cu grandioasa operă a lui Ion Luca Caragiale. Se cuvine să-i consacram un capitol aparte.

În.1052. La centenarul ilustrului dramaturg, i-am solicitat lui Birlic un articol pentru „Contemporanul". A publicat însă, mai întâi, o fantezie (în revista „Flacăra"): „Când am primit măgulitoarea invitaţie de n scrie un articol cu prilejul comemorării lui I.L. Caragiale, am răspuns uşor (vreau să spun cu… uşurinţă) că… s-a făcut! În ziua… şi la ora… voi preda redacţiei articolul, un articol, am spus eu. „interesant şi cu haz".

Şi iată-mă instalat comod la birou… şi iată-mă că stau de două ceasuri cu creionul în mânâl. În faţa hârtiei albe, fără a putea aşterne un cuvânt. Hârtia albă, înspăimântător de albă. Din faţa mea, mă priveşte când cu ironie, când cu ameninţare. Ba în proporţiile unui întreg abis în care simt că acum-acum mă scufund, ba ia chipul marelui Nenea Iancu, care mă scrutează sarcastic.

— Ei, stimabile, nu scrii?… Hai, onorabile, scrie!…

— Aveţi puţintică răbdare, maestre… aş vrea sfios să răspund… Dar până să rostesc o vorbuliţă, chipul maestrului se topeşte în neant şi mă trezesc iarăşi în faţa hârtiei albe…

Mă trec o mie de sudori. Cum am putut oare promite cu atâta uşurinţă — auzi! „un articol interesant şi cu haz"! Nici însuşi marele moş Virgulă nu s-ar fi încumetat să promită aşa ceva — cu una cu două — el, care, când îşi scria teatrul său, când scria despre teatru, simţea arzându-i condeiul între degete.

Aşa că… nu pot scrie ce mi-am propus, cu privire la teatru şi la I.L. Caragiale, „un articol interesant". L-a scris, în 1899, Caragiale însuşi.

Şi dau să strâng hârtia albă din faţa mea. Dar când s-o ating, răsare iar pe luciul ei chipul sarcasticului Nenea Iancu:

— Păi, stai, bibicule! (zice). Cum rămâne cu promisiunea?

— Să vedeţi, maestre… (zic).

— Lasă, ipochimene, tertipurile!… Spune-i neichii, colea! cu *Năpasta,* acum treizeci şi ceva de ani, cum a fost?

— Va să zică ştiţi… Adică da, dumneavoastră, care sunteţi Caragiale, ştiţi tot… Păi cum să fie… A fost aşa, o copilărie, o mică farsă nevinovată…

— Farsă nevinovată! Cu care mi-ai transformat, măi procletule, drama *Năpasta* în comedie!…

— N-am vrut, zău, maestre, să vă supăr… Mărturisesc că la dumneavoastră nici nu m-am gândit. Pozna s-a întâmplat, cum bine ştiţi, la un teatru din provincie, când eram la începutul actoriei şi nu prea pătruns de respectul pentru clasici…

— Lasă, pramatie, linguşirile!… Zi!

— Păi mă enerva un tânăr elev de Conservator, îngâmfat şi fără pic de talent,

în schimb foarte grăbit să parvină. Şi-ntr-o seară, tinerelul ahtiat de glorie rapidă făcea figuraţie la *Năpasta.* Era unul din jandarmii ăia — ştiţi, simpli figuranţi — pe care i-aţi prevăzut să vină la final, să-l aresteze pe Dragomir. Eu mă aflam, întâmplător, în culise. Şi vine junele la mine, mă salută până la pământ şi mă roagă mieros să-l învăţ să facă ceva ca să se remarce că e şi directorul teatrului" (profesorul Bădârâu) „în lojă" (ştiţi: savantul, azi academicianul) şi dacă îl vede remarcându-se, poate îl angajează ca actor. Am găsit nimerit prilejul să-i pedepsesc junelui îngâmfarea:

— Bună idee! – i-am spus. Să faci aşa: cum intri în scenă, te duci glonţ la Dragomir şi-i zici: „Ce-ai avut, mă, nenorocitule, cu alde Dumitru, de-l omorâşi?" — şi-i dai două perechi de palme. Atât. Altceva nu mai trebuie. Şi să vezi succes!… Şi chiar aşa a făcut. Dar atât de tare l-a pocnit pe bietul interpret al lui Dragomir, încât l-a culcat la pământ. Ba, făcând exces de zel, a mai pus şi ceva de la el: l-a scuipat în faţă pe cel lungit la pământ, zicând şi din gură: „Păru! Ruşine să-ţi fie!… „în scenă, stupoare, în sală, ilaritate. Iar când interpreta Ancăi, uluită de neprevăzuta întâmplare, l-a întrebat în şoaptă pe zurbagiu ce i-a venit, el a răspuns, cu glas tunător, mândru de isprava făcută şi în hohotele de râs ale întregii săli: „Domn' artist Vasiliu m-a învăţat!…" Apoi maestre, ce s-a ales de finalul dramei, ştiţii…

— Şi junele ce-a devenit?

— Junele a renunţat repede, după aceea, de-a mai deveni actor. S-a făcut comersant.

— Iar tu?

— Eu, cum ştiţi, joc şi azi. Din opera dumneavoastră am jucat până acum 13 personaje…

— Mă, pezevenchiule! Tu nici azi nu regreţi nesăbuita-ţi poznă de-acum 30 şi ceva de ani…

— Ba o regret din suflet, iubite maestre. Şi aş fi toată viaţa nemângâiat dacă aş şti că nu m-aţi iertat.

Tace Nenea Iancu şi mă sfredeleşte îndelung cu privirea. Într-un târziu, zice:

— Bine, te iert. (Apoi, după încă o pauză). Şi ştii de ce?

— Poate… fiindcă… interpretez personajele operei dumneavoastră cu atâta dragoste…

A zâmbit fără să-mi răspundă şi s-o topit din nou în neant".

Iată şi articolul pe care şi l-a intitulat 13 *personaje:* „Particip la comemorarea ilustrului nostru dramaturg cu afectuoasă recunoştinţă pentru marile satisfacţii actoriceşti pe care generoasa lui operă mi le-a oferit şi continuă să mi le prilejuiască.

Sunt, dintre actorii români, interpretul celor mai multe personaje caragialeşti: 13 la număr.

Parol! Şapte roluri în cele patru comedii ale sale: Spiridon şi Rică Venturiano din o *noapte furtunoasă,* Candidatul şi Crăcănel din *D'ale carnavalului,* Agamiţă Dandanache şi Brânzovenescu din *o scrisoare pierdută* — şi acum, recent, Coana Efimiţa din *Conu Leonida faţă cu reacţiunea.* Alte roluri, în „momentele" *Amici,*

Căldură, Petiţiunea, precum şi în filmele *Două lozuri, Vizită, Telegrame, D'ale carnavalului* şi *o scrisoare pierdută.*

Se pare că în toate aceste roluri am avut şi am, ca actor, ceea ce se cheamă succes.

Am convingefea că prilejurile de a interpreta repertoriul caragialesc au constituit pentru mine — în special în recenţii 10 — 15 ani din cei peste 35 ai mei de teatru — o adevărată şcoală a măiestriei actoriceşti, o desăvârşire, dacă mi se iartă lipsa de modestie, a acestei măiestrii.

Pentru că personajele caragialeşti nu sunt nişte simple personaje de teatru, ca oricare altele, ale oricărui dramaturg. Ele sunt ale unui geniu al scenei şi sunt chintesenţă de teatru. Fiecare rol, fiecare rolişor din vasta galerie de personaje a maestrului maeştrilor dramaturgiei româneşti e un adevărat curs de teatru (actorie şi regie), iar întreaga sa operă — o înaltă academie de realism în artă.

Fireşte, de la rolurile Spiridon şi Catindatul, jucate la începutul carierei, când aveam 20 de anişori şi de la Agamiţă Dandanache, care, jucat la 22 de ani, mi-a adus titlul de societar al unui teatru naţional), roluri jucate „la inspiraţie", cu ce însuşiri aveam „de la Dumnezeu" — şi până, la cele mai recente interpretări caragialene, realizate după studiu laborios (…) e o mare distanţă.

Datorez, desigur, în mare măsură, acest salt calitativ ajutorului preţios în munca mea actoricească pe care mi l-a dat, nu odată, omul nostru de teatru cel mai doct în materie de Caragiale — regizorul, artist al poporului, Sică Alexandrescu.

Acum, la semicentenarul morţii marelui nostru Caragiale — şi este modestul omagiu personal ce-l aduc memoriei sale — joc un nou personaj caragialesc: rolul coanei Efimiţa din *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea.*

Jucând acest rol de „travesti" aduc totodată un omagiu primului său interpret, ştiindu-se că — la însăşi premiera acestei piese, pe la anul 1880 — rolul Coanei Efimiţa a fost jucat tot de un bărbat, şi anume de un mare comic al epocii, Mihai Mateescu, alături de care, în rolul Conului Leonida apărea alt faimos comic al vremii, Nicolae Hagiescu.

Şi mai omagiez pe I.L. Caragiale şi savanta lui artă a cuvântului, de câte ori ajung să rostesc o anume replică pe care Coana Efimiţa o spune (în scena I-a) Conului Leonida. Eu, în acele clipe, adresez cuvintele acelei replici şi Maestrului, în eternitate, în şoaptă de taină, cu evlavie, cu veneraţie: „Ei! – cum le spui dumneata, să tot stai s-asculţi; ca dumneata, bobocule, mai rar cineva".

Nu prea avem ştiri (scrise) despre cum vor fi fost rolurile realizate la începutul carierei, pe scena cernăuţeană, iar martorii acelor spectacole trebuie căutaţi printre centenari. Personajele Spiridon şi Candidatul, nu le-a mai interpretat ulterior. Înainte de război, o singură prezenţă în repertoriul caragialean. Despre slaba relaţie cu personajele lui Ion Luca a unui actor ce părea născut pentru acestea există în acea vreme o observaţie simptomatică a lui Tudor Arghezi: „Occidentul ne-a trimis actori… I-am trimis şi noi occidentului teatrul Caragiale, care i-a speriat. Ne trimite „comici" care ne fac să plângem şi noi aşteptăm mai bine decât excelentul nostru, nu prea băgatul în seamă de solemnitatea criticii, Birlic".

Eu cred că prima sa prezenţă caracteristică în universul comediei caragialene

a fost personajul Agamemnon Dandanache în o *scrisoare pierdută.* Sică Alexandrescu a distribuit doi interpreţi pe acest rol: Radu Beligan şi Gr. Vasiliu Birlic. Amândoi au reuşit cu brio personajul în seria de spectacole începută în 1948 ia Teatrul Naţional. Apariţia lui Birlic era senzaţională: bătrânul „vechi luptător de la 48" — cum notează autorul — intră în scenă agale, oarecum ferit, cu un zâmbet şters, aiurit, umblând cu paşi rari, fără busolă, într-o pelerină demodată. Cată în toate părţile încercând să realizeze unde se află şi să-şi constituie un reper geografic. Figura, îmbrăcămintea, această incapacitate de orientare, apoi modul în care se lăsa călăuzit de onctuosul Trahanache şi iluminarea chipului în faţa coanei Joiţica stârneau o ilaritate excepţională. Când începea să vorbească („peltic şi sâsâit" — cum indică autorul) o făcea cu o anume apăsare pe cuvinte şi cu un soi de galanterie coclită, de ghiuj trecut prin multe. În structura lui era o fibră ce vibra continuu: pânda. Chiar de la prima replică, după ce a fost prezentat de Trahanache lui Tipătescu şi Zoei şi i-a zis ei „sărut-mâna", se interesează precaut: Şi domnul? bărbatul dumneaei? Prezidentul îi lămureşte: „Nu, eu sunt bărbatul dumneaei; dumneaei este nevasta mea…" la care însă replica oaspetelui, mereu dornic să ştie cu cine are de-a face dar neputinţe a se fixa, vine năucitor: „Şi dumneavoastră?" Această buimăceală Birlic o juca într-o cadenţă calmă, cu ritm egal de vorbire şi cu o insistenţă exasperantă pentru ceilalţi protagonişti din scenă. Trahanache, răbdător îi explica din nou „Şi eu?… bărbatul dumneei…" Lucrurile păreau astfel desluşite. Dandanache schiţa chiar o uşoară reverenţă, cu un „Mersi!" ţuguiat, însă numaidecât reîncepea, cătând lung la Tipătescu: „Şi domnul?" Urma iar explicaţia pacientă a lui Trahanache: „Domnul Fănică Tipătescu…" Normal ar fi fost ca zăpăceala mosafirului să ia sfârşit. Aşa şi părea: noul venit îi întindea o mână moale prefectului, cu un fel de uşurare că s-a dumirit cu cine are de-a face în acel salon; dar, stupefiant, după strângerea de mână, exclamaţia „Îmi pare bine, d-le prezident!" vădea că ceremonia de prezentare e imposibil a se încheia; continuând, am fi asistat probabil şi la o întrebare privitoare la Zoe, încurcând nu numai titlurile ci şi sexele: „Şi dumnealui?" Astfel că Tipătescu nu mai protestează, ci schimbă abil direcţia: „… Dar cu ce ocazie pe la noi?". Aici interpretul se înviora brusc; nu mai avea nici amnezii, nici poticniri. Devenea cursiv şi veloce; începea povestirea vieţii lui: cum „rămăsesem mă-nţeledzi fără coledzi", „şi aşa am venit pentru aledzere", „pe drum cu birza ţinţi postii", cum l-a zdruncinat şi i-au sunat „clopoţeii" în cap etc., adresându-se iarăşi aiuritor celor de faţă, cu „nu-ţi faţi o idee, coniţa mea" (cu dulceaţă — însă din invenţia actorului către Trahanache), „nu-ţi faţi o idee, d-le prefect" şi către Tipătescu, „nu-ţi faţi o idee, d-le prezident, puicusorule…". Ceea ce arăta că îi va fi practic imposibil să obţină vreodată certitudinea identităţilor.

În mizanscena spectacolului aici urma, conform textului, aparteu între prefect şi amantă, iar altul (mut) între Dandanache şi Trahanache. Birlic şi Giugaru executau o pantomină savuroasă, care arăta că suspiciunea, mirarea, nedumeririle şi pofta de a istorisi a oaspetelui sunt neistovite. Scena era atât de mişcată şi sugestivă încât un observator cu pană dexteră ar fi putut-o transcrie, într-o imaginare conformă cu ceea ce suntem siguri că-şi spuneau interlocutorii.

Din conversaţia ulterioară, în care candidatul la deputăţie povesteşte „întâmplarea cu becherul" (ce-i consternează pe localnici) şi le împărtăşeşte şi strategia şantajului său, reieşea ca numitul Agamemnon nu e deloc prost, ci — după cunoaşterea de oameni a lui Zaharia — „deştept… dar cam şiret" doar; şi cu o anume slabă ţinere de minte în *problemele care nu-l interesează.* Birlic ilustra excelent, cu treceri neaşteptate de la o stare la alta, complexitatea personajului, bizantinismul său mucegăit, viclenia, răutatea, turpitudinea, hahalerismul de pramatie bătrână, înnăscută în rele, atenţia trează aproape reflexă, de animal, la primejdiile potenţiale. Interpretarea părea a ţine seama de definiţia dată eroului de către G. Călinescu: „Dandanache *pare* (subl. ns.) un stupid, insensibil la orice gingăşii etice. El e doar peltic şi suferind de amnezie, încolo aplică în chip curajos şi la rece o metodă, anume machiaverlâcul" după care, în interpretarea lui şi-a lui Caţavencu, „scopul scuză mijloacele, cum a zis nemuritorul Gambetta". Conform acestei filosofii politice, Dandanache înţelege că nu trebuie să-ţi ţii cuvântul dat: „Eu am promis? când am promis? te-am promis? (aici actorul punea oarece spaimă în gradarea întrebărilor, temător că ar fi făcut totuşi o făgăduială care l-ar fi angajat cu ceva, dar şi gata să nege, cu hotărâre, că a rostit acea promisiune n. M.) A folosi şantajul se cheamă pentru el „c-am întors-o cu politică". (La observaţia Zoei că trebuia să-i dea înapoi scrisoarea „becherului", devreme ce acela şi-a ţinut făgăduiala, Dandanache-Birlic replica surprins, mânios, chiar congestionându-se: „Cum se poate, coniţa mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac aşa prostie?" (Pentru el, corectitudinea, onestitatea erau atitudini lipsite de inteligenţă n. M.). Dandanache e mândru de geniul lui politic, de dezbărarea de orice prejudecăţi în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el şi Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe şi în plan politic, în vreme ce Dandanache şi Caţavencu înţeleg prin politică atingerea unui folos strict personal". Ceea ce, de altfel, e cheia satirică a piesei.

Birlic o ţinea în mână — ca să zic aşa — cu fermitate, de la început până la sfârşit. El nu concepea un moşneag fosilizat, ci un *învechit* senilizat. Nu arăta un politician, chiar şi versat, ci un politicianist şmecher, versatil. Ne propunea un demagog mărunt, puţin blazat în expunerea principiilor — pentru el total degradate — vanitos însă în ce priveşte priceperea în sforării şi elaboraţia de tactici oferite altora ca exemplare. În acest fel, aura de generalitate a personajului sporea, diminuându-se în schimb caracterul său aleatoriu, adică strict legat de împrejurarea dată. Într-un strălucit eseu (publicat în „Tribuna") *Agamemnon Dandanache şi tehnica finalului* dramaturgul Dumitru Radu Popescu accentuează asupra faptului că eroul nu le învinge pe cele două personaje-tabere; el este produsul lor, concluzia unei astfel de lupte electorale — şi mai mult decât electorale. E întruchiparea lipsei de scrupule. Face orice ca să nu moară. „Finalul *Scrisorii* — observă, cu pătrundere, dramaturgul eseist — este deschis; sau, mai precis: finalul poate să reia începutul, fiindcă Zoiţica şi Fănică vor continua ce ştiu ei că trebuie continuat, iar Dandanache va continua să ţină la păstrare scrisorica pentru următorul final asemănător. Şi astfel Dandanache devine „nemuritor. Povestea lui n-are sfârşit".

Plasat şi de autor într-o poziţie avantajoasă în acţiunea actului patru al *Scrisorii,*

pregătit şi ca intervenţie în conflict — efect misterios, rămas astfel până la urmă — situat, de regie, în toate scenele în care apare, — în prim-plan, Dandanache devenea aici prin jocul de o bogată expresivitate, flexibil şi insinuant al lui Birlic, personajul principal al spectacolului. Expresivitatea era în primul rând a rostirii; căci *mefienţa* o valorau interogaţia continuă, naraţiile de o volubitate stârnită de patima delaţiunii şi de orgoliul reuşitei şantajului, iar amneziile, contracarate mereu de încercarea de a-l îmbrobodi pe interlocutor cu contrainterogaţii. Pauzele în declamaţie se stabileau cu precizie şi cu tâlc.

Latura aceasta intimă a procesului de creaţie, pe care aş numi-o *evaluarea tăcerii,* reprezenta, în arta lui Birlic, o constantă şi dădea un suflu particular emisiei vocale a interpretului. Mi-aminteşte azi de o sintagmă a lui Jouvet, care concepea meseria de actor ca „arta de a respira un text.

Şi rolul Brânzovenescu a fost susţinut alternativ de doi interpreţi. În timp ce Farfuridi era, de la început, numai Ion Finteşteanu, pe comparsul, avocatul Iordache Brânzovenescu, l-au personificat Nicolae Brancomir şi Gr. Vasiliu Birlic.

Exegeţii, numeroşi — din ţară şi din străinătate — ai piesei, analiştii rolurilor (printre care mă prenumăr — vezi volumul *Elemente de caragialeologie*) n-au observat (mai corect: n-am observat suficient) că şi acest erou are o formulă lingvistică rezumativă, caracterizantă, tot atât de plină de sens ca şi „Curat murdar!" a lui Pristanda, sau „Eu cu cine votez?" a Cetăţeanului turmentat. „Tache, fii cuminte!" adresat mereu amicului de politică, idei şi proceduri Farfuridi, nu e doar un îndemn-sfat prietenesc spre calmare, într-o circumstanţă învolburată, ci un element definitoriu al funcţiei ponderatoare a personajului în economia dramatică a coliziunilor. Formulele lingvistice reprezentative, existente la toţi marii comediografi, la Plaut ca şi la Molière sau la Caragiale („Rezon", „Aibi puţintică răbdare" ş.a.) nu sunt expresii de o oră sau de o zi — cum remarcă subtilul caragialeolog care e Ştefan Cazimir — ci însoţitoarele personajelor pe o durată indefinită. În tandemul creat de Caragiale, Brânzovenescu e vioara a doua, epigonul, admiratorul mimetic, servul fidel, locotenentul brav al căpeteniei. Fatal, de o impersonalitate ridicolă, în acelaşi timp, însă, o dublură de alt temperament şi cu alte umori. El invocă (şi evocă) frica atunci când celălalt are puseuri de curaj civic, îndoiala — când primul expune ritos, certitudini; ochiul vigilent la context, când companionul e prea preocupat de discurs — ca să mai fie atent şi la reacţiile directe sau piezişe ale auditoriului. Faţă de fixităţile lui Farfuridi, Brânzovenescu e un modulator (constatarea e a Zoei Dumitrescu-Buşulenga). Acest cuplu caraqialean e dintre acelea ce atestă afirmaţia lui Ibrăileanu că tipurile se reliefează unul pe altul.

Birlic a purtat cu mult merit povara acestui rol aparent şters şi a îmbogăţit sensibil fiecare apariţie a sa atât prin imitarea hazoasă a celuilalt (de exemplu, chiar la întâia intrare în scenă în casa prefectului, în salonul gol) cât şi prin disocierile de el — înspăimântate sau numai retractile, ori vag dubitative.

La preciziunile sumbre ale lui Farfuridi, că l-a văzut pe venerabilul intrând la Caţavencu „astăzi, la zece fix", că a zărit-o pe madam Trahanache ieşind de la Caţavencu „la unsprezece fix" etc., toate spuse „cu intenţie fină" (autorul dixit) Birlic-

Iordache Brânzovenescu răspundea, îngrijorat de cursul ce l-ar fi putut lua intriga: „Poate să nu fie tocmai aşa; poate că e o manoperă" (foarte mare apăsare pe cuvânt şi o clipire repetată din ochi n. N.). Şi, pentru a fi mai comvingător: o manoperă grosolană, ca să intimideze pe câţiva nehotărâţi…". Dar celălalt o ţine pe-a lui. Astfel că ultima armă a lui Iordache e… dezarmarea prin inocenţă: „Nu-nţeleg". „Cum nu înţelegi?" îi face lecţie, condescendent, maestrul. Birlic se micşora. Îl privea de jos în sus, temător şi slab, şi îngăima: nu-nţeleg daraverile astea cu opoziţia!" Şi imaginea era, într-adevăr, a unei incomprehensiuni suferitoare. Evident, omul se şi prefăcea întrucâtva, ca să evite revelaţiile periculoase ce bănuia că vor urma. Astfel că, la întrebările chinuitoare ale lui Farfuridi, concede a capta una din presupunerile implicate: „Să fie trădare la mijloc?" Şi cu o exclamaţie ultimă, rostită şoltic: „Ai?" Apare însă în salon prefectul. Birlic se arată preocupat de felul cum se înfăţişează starostele judeţului. „E galben!" — îi şopteşte prietenului, cu har de fizionomist. În conversaţia ce cată a se înfiripa, Brânzovenescu îşi asumă, stoic, rolul destinat, de paratrăsnet: „Uite de ce e vorba, stimabile, să fim scurţi… Prin târg se spune…" Bineînţeles că încep corecturile supraveghetorului acţiunii, Farfuridi întrerupându-l, cu subînţelesul de „n-ai pornit-o bine amice, fii atent": „Adică, dă-mi voie, să fim expliciţi; mie îmi place să pun punctele pe i… Se aude…" Prin urmare, discipolul e avertizat, frontal, că: nu e explicit, ci împleticit, nu pune punctele pe i, deci nu e hotărât, ocoleşte chestiunea de fond şi nu exprimă exact realitatea. Suportând trei lovituri dintr-o singură mişcare, Brânzovenescu-Birlic căpăta un procent de curaj în plus şi se afermiza către prefect, preluând tonul de la Farfuridi: „Se aude… cum că partidul nostru dă la colegiu doi ajutor lui Caţavencu… şi speriat de propria sa îndrăzneală, se refugia în spatele masiv şi sigur al magistratului, iscând hohotiri prelungi în sală, căci efectul rostirii şi al piruetei era irezistibil. La încercarea lui Tipătescu de a para, „Care partid, care Caţavencu?", Brânzovenescu sare cocoşeşte din locul apărat, cu faimoasa interogaţie candidă: „Cum care partid?"

Am insistat în cartea mea (citată mai sus) asupra *interogaţiei candide* ca o caracteristică a mai tuturor personajelor caragialene. În întreaga operă, candoarea e îndeobşte un simulacru al perfidiei. Când doreşte să se disimuleze, perfidia arborează interogaţia şireată şi temporizantă. Tipătescu întreabă, cu ingenuitate mimată: „Care partid? Care Caţavencu?" tot astfel cum îl va întreba pe Caţavencu (ca şi cum nici n-ar fi bănuit) „Mă rog, onorabile domn, ce-mi ceri dumneata în schimbul acelui lucru?", iar acela se va minuna, tot întrebător: „Cum, nu ştii?" Girimea se interesează şi el, neştiutor, la Miţa Baston, care agită sticluţa cu vitriol: „Pentru ce ţii asemenea lucruri, pentru ce?" Chiriac se adresează supus şi spăsit Vetei: „Dumneata m-ai chemat?"

Birlic dădea o candoare întrebărilor lui Brânzovenescu, care îi lungea figura, îi rotunjea ochii, îi desena o mirare de cel mai înalt grad pe tot chipul. Văzând însă că nea Fănică nu răspunde şi mai ales că râde (indicaţia autorului) el părăseşte maniera dialogului socratic, trântindu-i, cu directeţe tăioasă, celebra apostrofă care mi-a prilejuit consideraţia că acest perfect cretin al comediei româneşti e deopotrivă şi purtătorul sindromului anti ironic al imbecilităţii agresive, dornice, totdeauna, să

pună râsul la popreală: „Nu râde stimabile, nu râde!” îi hotărăşte el adversarului, atrăgându-i deci atenţia că ori de câte ori sunt în cauză „enteresuri” râsul e contraindicat.

La izbucnirea stăpânului casei, care e violentă, Brânzovenescu intră iar în rolul său de „moderator”; caută să-l liniştească, ducând palmele pavăză înainte şi arborând un zâmbet fals mieros: „Ne ducem, ne ducem, stimabile, nu voim să facem deranj” Ar fi şi o ieşire onorabilă, neprimejduita, la agresivitatea periculoasă a gazdei.

În extraordinara scenă de la începutul actului doi, când Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu pun la cale strategia electorală, studiind listele de alegători mărunţelul avocat reia tactica învăluitoare a întrebărilor, adresate acum prezidentului: „Adică cum să voteze cu noi?” „Adică, „noi”, partidul nostru pentru cine votăm noi, pentru cine lucrăm noi?” „Pentru cine votăm?”; iar când vede că interogatul ori nu vrea să răspundă ori „Ei, stimabile, prea te faci chinez”, recurge la procedeul său predilect: „Nu înţeleg”, obligându-l, indirect, pe interlocutor la explicitări şi mărturii care să-l devoaleze.

Pe urmă, rămas singur cu Farfuridi, adoptă iar, făţiş, temporizarea, refracţia prudentă: „E tare… tare de tot… Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului. Trebuie să mai aşteptăm”, „… peste poate!” hotărăşte amicul. Birlic se sperie de-a binelea. „Ce-o să faci? Te joci cu puterea?” Iar când celălalt îi divulga cum va arăta depeşa către Comitetul central, sărea îngrozit, decis: „E tare! prea tare! n-o iscălesc”, groază care nu-l părăseşte cu totul nici când — urmându-l docil pe mai-marele său prieten şi admiţând că dacă-i anonimă depeşa o poate iscăli şi el — îi notifică, totuşi, avertizator: „Numai să nu păţim ceva”.

În actul trei, al adunării electorale, Brânzovenescu are doar câteva replici, dar e prezent în scenă tot timpul. Pregăteşte hârtiile lui Farfuridi, paharul cu apă pentru orator, umblă aferat printre partizani, le conduce cu sârg corul aclamaţiilor, protestează la urletele şi glumele adversarilor, ascultă în prostraţie admirativă discursul prietenului, stă ca un câine credincios lângă tribuna unde acela îşi dezvoltă teoria schimbărilor. Birlic avea aici acea mobilitate interioară pe care i-o analiza criticul Eduard Covali, în remarcabilul portret făcut artistului: această mobilitate era descoperită în trecerea aproape bruscă de la o stare de spirit la alta, condiţionată de evenimentul exterior imediat. Artistul desfăşura, în scena mai sus evocată, o nemaipomenită pantomimă, sucindu-se şi răsucindu-se ca un titirez: pe faţa sa se puteau urmări toate eforturile făcute de orator pentru a-şi convinge auditoriul.

Omniprezent, Brânzovenescu participa, prin viu grai, şi la gâlceava — din pauza adunării — dintre Caţavencu şi Farfuridi. Aici, ultimul îşi ieşea din fire („izbucnind” — indică autorul) cu apostrofa „Ia scuteşte-mă, cu mofturile dumitale! Onest dumneata? (…) Urlă târgul, domnule…” la care, înainte de riposta lui Caţavencu, Brânzovenescu îl trăgea de mânecă, înfricoşat: „Tache! Tache”. Farfuridi, însă („smucindu-se”) nu mai era capabil să dea urmare îndemnului, ba chiar îşi admonesta afinul „Ia lasă-mă-n pace să mă răfuiesc odată cu domnul…”, ceea ce atrăgea a doua scuturare de mânecă a aceluia, şi mai îngrozită: „Taohe, Tache, fii

cuminte", inutilă însă, căci se solda doar cu o nouă „smucire", Farfuridi intrând într-o turaţie imprecativă ce va duce la „zgomot, învălmăşeală şi ghionteli".

Ceea ce impresiona, printre altele, în interpretarea lui Birlic era aici maxima seriozitate cu care îşi efectua sacerdoţiul comic. Participa cu gravitate la convorbiri, era aferat cu gravitate; chiar şi în spaimele sale se vedea o preocupare de străfund, nu o agitaţie superficială. Confirma butada lui Zarifopol: «„Greşit se spune „râzi ca un prost". Ar trebui să se zică „eşti grav ca un prost"». Într-adevăr, gravitatea interpretului era revelatorul imbecilităţii sale. „Birlic nu este pur şi simplu serios, ci foarte serios — spunea E. Covali, în portretizarea sa. Deschis în manifestarea propriilor emoţii, el acordă un maximum de încredere întâmplărilor şi ideilor cu care vine în contact, supradimensionându-le şi făcându-le prin aceasta ridicole. Discutând asupra faptului dacă se spune „figura" sau „forma" pălăriei, molierescul Pancrace nu polemizează potolit pentru stabilirea unui adevăr, ci luptă înverşunat ca pentru o chestiune de viaţă şi de moarte. În postura de om cu înalte demnităţi, Birlic era important. Copleşitor de important. Cine îşi aminteşte de o creaţie mai veche de-a sa, în *Ali-Baba,* când, la un moment dat, ajunge duce de Bosfor, nu-şi poate reţine nici acum zâmbetul, evocând imaginea de-atunci a actorului în mantie cu hermină, mai nobil decât toţi nobilii la un loc, marţial, ca singurul uns de dumnezeu pe pământ, covârşit de coroană şi de demnităţi".

Sică Alexandrescu căpătase convingerea — în urma celor două distribuiri, în piesele lui Caragiale, şi a lucrului cu Birlic la radio — că acesta e un „interpret ideal" pentru opera comică a lui Caragiale (cum a scris şi în necrologul din revista „Teatrul"). Montând *D-ăle carnavalului,* i-a încredinţat rolul lui Crăcănel.

Distribuţia a fost impozantă şi aici: Al. Gâugaru (Pampon), Radu Beligan (Catindatul), Niki Atanasiu (Nae Girimea). Marcel Anghelescu (Iordache). Dar spectacolul n-a avut anvergură, nici stil şi, paradoxal în raport cu valoarea actorilor, nici prea multă veselie. Nimic reconsiderativ ca în cazul primelor două înscenări caragialene de la Teatrul Naţional. Scriam, pe atunci, că a fost potenţat hazul unor replici, dar nu s-a izbutit o atmosferă; nu sa detectat un sens. Naturaleţea, acţiunea cursivă, realismul tradiţional al ambianţei dădeau, ciudat, un aer vetust montării, contrazicând intenţia regizorală de transparenţă absolută „din care umorul reiese singur, nesilit" (regizorul dixit). Sinceritatea jocului nu se vădea a fi o calitate, devreme ce nu avea funcţionalitate, nu se raporta la o idee. Totuşi, Birlic a consemnat şi aici o victorie personală. Bonomia tâmpă a personajului, furiile lui, plânsul, acţiunea defectivă de descoperire a „Bibicului", încântarea din scena finală erau marcate de o integrare categorică în rol şi în mediu.

Această biruinţă l-a determinat pe Sică Alexandrescu să-l păstreze în distribuţia spectacolului reînnoit, din 1962, când a folosit numai actori tineri: Dem Rădulescu, Ovid Teodorescu, Mihai Fotino, Valeria Gagealov, Coca Andronescu. S-a făcut însă tentativa de a acorda întreaga distribuţie la diapazonul lui Birlic — cum scria cronicarul revistei „Teatrul"; Al. Popovici, el fiind considerat „excepţionalul creator al lui Crăcănel". Însă nici de astă dată viziunea, ritmul, nu au dat senzaţie de nou şi de împlinit.

Când Lucian Pintilie a pus în scenă *D'ale carnavalului* la „Bulandra" el l-a

distribuit în Crăcănel pe Marin Moraru. Dar după o serie de spectacole actorul a părăsit rolul fiind chemat să susţină altă piesă. „Dat fiind abandonul lui Moraru — ne spune Lucian Pintilie — a trebuit să mă adresez lui Birlic, adică arhetipului, actorul exemplar, actorul comic cel mai bun pe care l-am văzut eu vreodată… Pentru mine n-a contat faptul ca mai jucase rolul lui Crăcănel. Şi, de la un moment dat, n-a mai contat nici pentru el. Privea altfel chestiunea, în repetiţii a fost extraordinar. Se uita cu duioşie şi respect la partenerii din cealaltă generaţie". Într-adevăr, în apariţia de aici, interpretul realiza „momente de tristeţe resemnată şi de solitudine scârbită, din care ieşea însă scrâşnind, într-o dezlănţuire verbală delirantă" (Ion Cazaban). Tandemul cu Toma Caragiu-Pampon a funcţionat ireproşabil, ambii participând cu înverşunare la aventurile din bal şi cu o destindere benevolentă, de un haz nebun, la împăcarea finală.

În sfârşit, a fost socotit „interpret ideal" şi pentru travestiul Coana Efimiţa din *Con' Leonida faţă cu reacţiunea.* Aici cuplul s-a constituit cu Al. Giugaru. Impresia generală nu foarte favorabilă spectacolului s-a datorat faptului că el nu însemna decât o lectură cuviincioasă a textului. Birlic n-a putut evoca o femeie vârstnică. E însă de neuitat figura Eximiţei; actorul a pus în funcţiune toate resursele bogatei sale ¡nimici şi astfel am putut urmări pe acest chip, umbrit de broboada cu mărgele, plăcerea de a asculta peroraţiile savante ale atoateştiutorului consort, neliniştea, ipohondria, obsesia, teroarea, surâsul jucăuş al lucidităţii, liniştirea.

Schiţa *Amici* a însemnat prezenţa artistului într-un spectacol compus la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, *Măşti* (s-au mai insertat, în această compunere, *Articolul 214, Diplomaţie)*. Probabil că Birlic a optat pentru proza adaptată întrucât o mai jucasc, cu Costaohe Antoniu, în actul imaginat de Sică Alexandrescu *o seară La Union* (în deschiderea premierei *o noapte furtunoasa* — 1949). Altă schiţă, *Petiţiunea,* pregătită pentru întâlnirile cu spectatorii Teatrului Naţional în afara sălii, în „deplasări", a post preluată, la un moment dat, şi de televiziune. E o bijuterie: Al. Giugaru, solicitantul şi Birlic omul de la ghişeu au realizat, scânteietor — primul, prostia placidă a unui încurcăturile, iar celălalt, pedanteria ciufută a funcţionarului agasat de insistenţele petentului şi de faptul că acela bătea în oblonul ghişeului înainte de ora deschiderii, că-şi băga capul prin orificiul locului (drept care îi lăsa oblonul pe ceafă, ca o ghilotină) de felul cum intrusul cerea mereu pahare cu apă rece şi, la urma urmei, de stupiditatea, cazului. Modul în care personajul îşi comprima enervarea, era magistral.

În 1952, am propus proaspătului studio de producţie cinematografică să facem un film cu schiţe de Caragiale. Am selecţionat şapte bucăţi; s-au ales cinci; apoi numai trei. A fost convocat reputatul regizor Jean Georgescu, căruia ministrul cinematografiei din acea vrem i-a sugerat să preia atât scenarizarea schiţelor cât şi crearea peliculei. De aici încolo, întreaga iniţiativă i-a aparţinut regizorului. El a avut ideea de a-l distribui pe Birlic în *Vizita* (împreună cu Florica Demion, Maria Wauwrina, copilul Paul Stratilat). Am asistat la majoritatea filmărilor, am vorbit adesea cu interpretul principal, cu regizorul, cu asistentul său Vlad Mugur, cu realizatorul costumelor, W. Siegfried, şi am urmărit, cu luare-aminte, pregătirile, apoi repetiţiile.

Aici i-am descoperit actorului şi o altă faţetă: toate indicaţiile regizorului, acceptate de dânsul, ţinteau către o concentrare a jocului, o anume sobrietate şi ironie reţinută a oaspetelui atât faţă de năvalnica şi ridicola obrăznicie a micuţului maioraş cât şi faţă de prea îngăduitoarea şi drăgăstoasa mamă. Mosafirul era un domn (Caragiale însuşi! – s-a sugerat, la un moment dat) plin de curtoazie, străduindu-se a suporta cu un stoicism surâzător asalturile odraslei, conversând amabil, dând îndemnuri potolitoare de bun simţ şi minunându-se din când în când. În tonul actorului (în rostirile directe, ca şi în comentariul său din afara cadrului) erau dulci-acrişoare inflexiuni, o umoare moldovenească, o enervare subtil reprimată şi o surpriză acid persiflatorie, de altfel întru totul caracteristică lui Caragiale, autorul *Domnului Goe,* sau al lui *Bubico.* Păstrez şi azi scenariul regizoral al filmului (în care personajul principal e numit Vasilescu). Recitindu-l, regăsesc modalităţile prin care actorul îşi construia atât de nuanţatu-i rol. „M-am dus la Sfânt' Ion să fac o vizită doamnei Maria Popescu — narează eroul — o veche prietenă, ea s-o felicit pentru onomastica unicului său fiu, Ionel Popescu, un copil foarte drăguţ, de vreo opt anişori". În imagine, „Birlic intră tacticos, îşi scoate agale căciula, paltonul, şoşonii, pătrunde jovial în salon, sărută mâna doamnei, dă mâna cu fecioraşul, îl mângâie patern pe obraz, se arată încântat de uniforma lui de maior. Apoi desface cutia de carton pe care a adus-o, scoate dintr-însa o minge mare, o trânteşte de pământ şi o prinde în aer. Buna dispoziţie îi cuprinde pe toţi". Aceasta e uvertura calmă şi zâmbitoare a vizitei. Apoi „Vasilescu e mulţumit de plăcerea ce a produs-o copilului. Pe neaşteptate însă primeşte mingea în nas. Madam Popescu face un gest de reproş către copil, apoi zâmbeşte complezent spre Vasilescu". Comentariul: „Am constatat că sărbătoritul nostru are o mentalitate personală despre relaţiile între cei mici şi cei mari" („Vasilescu, urmărind din ochi pe micul farsor, pare confuz"). Numai Birlic ştia să mimeze cu atât discreţie şi cu atâtajdulceaţă, dar şi atât de pregnant, această stare: confuz". Din reţinere (şi economie de mijloace) faţă de brutalitatea şi imprevizibilul situaţiei ţâşnea un bogat izvor comic.

Şi aici, ca şi în multe spectacole, îşi compunea rolul cu o migală, o ştiinţă a dozării nuanţelor şi o grijă artistică fără egal. Remarca e a lui Aurel Baranga, care l-a cunoscut foarte bine — şi l-a studiat. „Era capabil — pare a adăuga şi Sică Alexandrescu — de subtilitate artistică, de drămuire milimetrică a fiecărui mijloc de expresie". Cu atât mai mult în toate filmele în care a creat sub veghea lui Jean Georgescu, acesta extrem de scrupulos în ce priveşte detaliile şi mai ales întinderea lor. În *Vizita* se putea face un studiu asupra zâmbetului său, de altfel mereu filmat în plan apropiat. La prima izbitură a mingii, în nas, zâmbetul abia se schiţa, oprit brusc de surpriză. Apoi se lăţea în conversaţia de salon cu amfitrioana, mai ales că turbulentul ieşise din odaie. Pe urmă, însă, la strigătul, din bucătărie, al jupânesei (care pregătea cafeaua, „Sări, coniţă! varsă spiritul!") zâmbetul oaspetelui îngheaţă; se ridică speriat „într-o mişcare de recul", cabrându-se spre spate. Adăpostit în braţele tandre ale mamei, maioraşul pare o clipă calmat, astfel că Vasilescu poate surâde iarăşi, ferit însă, precaut: Dar pentru cine face cafea, madam Popescu?" şi, pe urmă, „Da' de ce vă mai supăraţi?" Ionel sare însă din

braţele mamei şi-şi alege din maldărul de jucării aflate într-un colţ al camerei o tobă şi o trâmbiţă, cu care face un zgomot atât de asurzitor, încât cei doi inşi nu se mai pot înţelege. Mama îşi stăpâneşte cu greu fiul. Vasilescu ar vrea să contribuie cumva la liniştea lui deplină şi are ideea de a-i furniza un argument. I se adresează, cu un zâmbet prudent: „Şi pe urmă, dumneata eşti roşior, în cavalerie". „Maior!" precizează infantili. „Tocmai! La cavalerie nu e tobă, şi maiorul nu cântă cu trâmbiţă: cu trâmbiţă cântă numai gradele inferioare; maiorul comandă şi merge în fruntea soldaţilor cu sabia scoasă". Copilul urmează sfatul scoţând evident sabia şi „atacând straşnic tot ce întâlneşte în cale". Zâmbetul sfătuitor îngheaţă; pe chip se zugrăveşte groaza, dar cum doamna Popescu pare amuzată şi se uită la Vasilescu să vadă dacă nu e de aceeaşi părere, „acesta se simte dator să zâmbească şi el, dar numai cu jumătate de gură. Iar când atacatorul se bagă sub masă şi asaltează picioarele musafirului „acesta se fereşte cum poate", cât de ascuns poate, alternând zâmbetul cu neliniştea într-un joc fizionomie al contrastelor, de un umor mustos. Mai târziu, când copilul ia o ţigară din tabacheră şi o aprinde, Vasilescu priveşte „uluit", cu o grimasă. Iar când mingea trimisă în tavan cade pe ceaşca de cafea, ce se varsă pe pantalonii oaspetelui „de culoarea oului de raţă", acesta sare de pe scaun cu o mutră asasină. Copilul va leşina — de la ţigară. La răcnetele disperate ale mamei, musafirul ia în braţe odrasla, o stropeşte cu apă şi-i dă câteva palme, cu un zâmbet ascuns: „Se simte, în felul de a-l lovi, o oarecare satisfacţie. De altfel, după o clipă, ia şi paharul cu restul de apă aruncându-l pe obrazul leşinatului". Aici zâmbetul trece uşor în rânjet; un rânjet nu al cruzimii, ci al unei, totuşi, oneste şi legitime, omeneşti vindicaţii. În sfârşit, la plecare, privindu-şi şoşonii ce saltă uşor în picioare, Vasilescu realizează că Ionel i-a turnat în ei întreaga chesea cu dulceaţă şi schiţează „un zâmbet amar" — cât se poate de sugestiv. „Am înţeles… de ce maiorul ieşise un moment cu cheseaua în vestibul".

Fiind pe platou, am urmărit cu aceeaşi încordare — care era a tuturor — cum la dorinţa expresă a regizorului. Birlic a schiţat „un sfert de surâs" la ivirea vijelioană a maioraşului. Dificultatea era maximă. S-a exersat vreo două ore şi s-au tras zeci de duble. Cine vede azi pelicula e, desigur, surprins de sărăcia gesticulaţiei eroului şi de zâmbetele sale reţinute. Nicio propensiune spre umorul buf. În acelaşi timp, se poate observa cât de multicolore sunt nuanţele fizionomiei, cum strălucesc ochii, cum se ridică şi se coboară sprâncenele, ce vibratil e nasul, cum tremură buzele de teamă, de falsă plăcere, de adeziune protocolară sau iritare surdă şi, în final, de surpriza colosală a dulceţii găsite în şoşoni.

Vizita a fost primul pas al lui Birlic înspre transpunerea cinematografică a operei lui Caragiale, un exeget (Ştefan Valeriu, în „Cinema", nr. 4/65) socotind că aici (ca şi în *o scrisoare pierdută)* actorul a dat «„măsura maximă a harului său interpretativ; spiritul caragialesc se menţine cu strălucire, pe peliculă, actorul pare „să uite" o serie de efecte cu care, în mod curent, recoltează aplauze frenetice, îşi cenzurează pornirea spre autoparodie şi izbuteşte un comic de substanţă"».

Contactul cu filmul, artistul îl făcuse încă din 1934, când a debutat în *Bing-Banq* (de N. Stroe şi V. Vasilache — cu ei şi alături de Nora Piacentini, Silly Vasiliu, Nutzi Pantazi, N. Gărdescu, el fiind trecut pe generic ca Gr. Vasiliu-Breloc). A mai apărut

şi în *Doamna de la etajul doi* (nu prea semnificativ, regizor Dezideriu Major, producător Tudor Don; interpreţi, Mihai Popescu, Mişu Fotino, I. Anastasiad, Puiu Maximilian). Cronica din ziarul „Facla", 17 noiembrie 1937: „Fotogenic, cu o mobilitate a feţii adevărată comoară de efecte, dl. Vasiliu-Birlic e suficient credem să arătăm că are tot atât umor cât în teatru"; dar D.I. Suchianu zice, în „Curierul filmului" din 12 noiembrie 1937, că „prea e actor de teatru aici", hotărând că pelicula e o „catastrofă". Nu era…

Colaborarea cu dramaturgul şi prozatorul Caragiale, şi cu regizorul Jeon Georgescu i-a deschis însă larg uşile platourilor, în deceniul şase, şi l-a recomandat şi altor scenarişti şi regizori. În 1953, Sică Alexandrescu a transpuso *scrisoare pierdută* în film-spectacol (împreu —, nă cu Victor Iliu) reţinându-l în rolul lui Brânzovenescu. Jean Georgescu l-a chemat (în 1955) în distribuţia comediei *Directorul nostru* (după un scenariu origianal de Gh. Dorin) şi unde s-a întâlnit cu Al. Giugaru, Radu Beligan, Constantin Ramadan. H. Nicolaide. L-a recomandat apoi regizorilor Gheorghe Nagy şi Aurel Miheles pentru rolul principal din *Două lozuri* (1957, împreună cu Giugaru, Iancovescu, M. Anghelescu), acelaşi cuplu regizoral invitându-l să-l joace pe Crăcănel în *D'ale carnavalului* (1958). Geo Saizescu a lucrat cu el unui din cei *Doi vecini* (după o schiţă de Tudor Arghezi — în acelaşi an — împreună cu Ion Lucian, Nineta Guşti, Carmen Stănescu. În 1959 a făcut parte dintre protagoniştii peliculei *Băieţii noştri* (regizori Gheorghe Vitanidis şi Anastasia Anghel, scenariul Alex Struţeanu; alţi interpreţi: Costache Antoniu, Iurie Darie, Marcel Anghelescu, Florentina Mosora, Jules Cazaban, Al. Giugaru). Tot în 1959 s-a reîntâlnit cu I.L. Caragiale în *Telegrame* (scenariul Jean Georgescu, regia Gh. Nagy şi A. Miheleş — în compania lui ¡Jules Cazaban, Costache Antoniu) comentat în chipuri diferite de diverşi critici, Alice Mănoiu văzând însă, în „Gazeta literară" din 17 martie 1960, că interpretul „şi-a înnoit în acest rol mijloacele artei sale" mobilitatea măştii comice „fiind declanşată de un mobil psihologic complex şi nu de împrejurări facile, de farsă", iar surâsul perfid şi gestica, retorica zgomotoasă (a personajului) fiind dezvăluite „cu fineţe şi o remarcabilă prospeţime artistică". În 1960, Sică Alexandrescu a turnat un nou film-spectacol, *Bădăranii* (Birlic deţinând rolul Jupân Canciano). Gheorghe Vitanidis l-a ales din nou ca personaj (în *Post-restant* (1961), iar Ion Popescu Gopo în *Paşi spre lună* (1963), cu Radu Beligan şi Florin Piersic. Un an mai târziu a lucrat cu Paul Călinescu la *Titanic-Vals,* după piesa lui Tudor Muşatescu (scenariul semnat de regizor şi scriitor), unde cronicarul „României libere", Eugen Atanasiu, constata că „Gr. Vasiliu Birlic este — ne-a dovedit-o cu prisosinţă — cu totul altul decât în rolurile caragialeşti", fiind „un erou de comedie modernă", personajul său, Spiracţie Necşulescu, având „multiple faţete". Mereu împreună cu opera caragialeană, în *Mofturi 1900* (Jean Georgescu, 1966 — alături de Vasile Tomazian, Geo Barton, Cella Dima, Horia Şerbănescu, Radu Zaharescu, Ion Lucian). Altă apariţie, în *Lumină de iulie* (scenariul Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru, regia Gheorghe Nagy), rolul ce i s-a acordat aici (Papa Leon — îngrijitor de vaci) determinându-l pe cronicarul revistei „Contemporanul (5 iulie 1963), Călin Căliman, să remarce doar „umorul nativ" al interpretului, iar pe Lucia Bogdan (în „Munca" din 30 iunie 1963) să observe că „personajul e creat nu

pentru a corespunde unor necesităţi ale dramaturgiei filmului, ci doar pentru a oferi un rol pitoresc artistului". L-a cucerit pe regizorul francez Henri Colpi, în probele la filmul acestuia după *Steaua fără nume* (scenariul Alexandru Mirodan, inspirat de comedia lui Mihail Sebastian) unde s-a aflat, fără niciun complex, la înălţime, lângă Marina Vlady şi Claude Rich. Cred că ultima apariţie pe ecran a fost aceasta (sau în *Corigenţa domnului profesor,* regia Haralambie Boroş).

Înainte de a analiza alte contribuţii ale artistului la ecranizările caragialene să notăm câteva din articulaţiile biografiei sale cu cinematografia. În „Dicţionarul actorilor de film" (Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977), Napoleon Toma Iancu apreciază că „Birlic s-a impus ca o personalitate de primă mărime printre actorii ecranului românesc". Într-adevăr; dar prin ce anume s-a impus? După credinţa mea, prin geniul său comic — valorificat în condiţii diferite şi la grade variate de temperatură artistică, nu totdeauna filmic. Actorul nostru n-a devenit, cu toată bunăvoinţa regizorilor, o *vedetă cinematografică,* ci a rămas, cel mai adesea, marele actor teatral *filmat.* Poate şi din cauza scenariilor, câteodată mărunte. N-a ajuns nici la un stil şi nici măcar la o manieră proprie care să-l distingă şi să-l alăture comicilor vestiţi ai cinematografului, unde avea dreptul deplin să se afle. Autorul dicţionarului citat crede însă că a existat „un stil Birlic" şi chiar consideră că a găsit „numitorul comun" al acestuia (exprimare improprie, desigur). El ar consta în „enormitatea comicului obţinut din împingerea defectelor de caracter ale personajelor până la şarjele cele mai excesive1. Totul e aici rău spus, întrucât defectele de caracter nu pot fi „împinse" până la şarjă — fie ea şi „cea mai excesivă" (!) ci, în cel mai bun (ori rău) caz actorul le jocacă şarjat, adică în exces caracterologic. Dar să vedem clacă observaţia de fond rezistă: interpretul nostru n-a susţinut numai roluri de taraţi. În *Vizita,* era un domn uşor pedant, politicos, reţinut, ironic, nu şarja deloc. În *Directorul nostru* era "umilul Ciubuc" — cum scrie Olteea Vasilescu în cartea consacrată creaţiilor lui Jean Georgescu — variantă modernizată a „omului mărunt", birocratizant până-n măduva oaselor şi temător până şi de propria-i umbră — o creaţie desăvârşită. Cu inflexiuni molcome ale glasului, cu mişcări haotice, de ins fără personalitate şi îmbătrânit înainte de vreme…"». Pe omul sărman, umil, apăsat l-a configurat şi în alte filme *(Steaua fără nume,* de pildă), iar în teatru de multe ori. Eduard Covali descrie una din ipostazele preferate ale artistului: „Omuleţul cu figura bonomă şi expresivă, cu privirea curioasă şi mirată a unui copil serios, cu mâinile într-o agitaţie uneori mai grăitoare decât însuşi verbul". Şi o modalitate predilectă (descrisă de acelaşi): „Exploatează la maximum gafa. Fie că răstoarnă un obiect, comite o indiscreţie sau sparge ceva, pozna odată făcută, surprindem pe figura sa cunoscuta expresie spăsită a copilului vinovat ce-şi aşteaptă urecheala bine meritată". Şi mai departe: „Momentele de patetism şi de emoţie puternică sunt realizate cu o mare sensibilitate". Astfel că Aurel Baranga era îndreptăţit să se întrebe, cu mâhnire, la moartea actorului — după ce vorbea de „adânca, răscolitoarea lui omenie": „Cine altul i-ar putea lua locul în rolurile oamenilor umili, necăjiţi, năpăstuiţi pe nedrept, jigniţi fără pricina, inutil ofensaţi?" Iată dar componente ale personalităţii care nu intră în „numitorul comun".

Nici în continuare nu am impresia că se apreciază la obiect trăsături veritabile ale celebrului actor. „Rolurile create pe scenă şi pe ecran — se spune în Dicţionar — reliefează o vervă interpretativă potenţaia caricatural, iar în amplitudine şi accent, chiar Dolemică, brutala". Birlic a folosit relativ rar caricatura. E de neînţeles cum verva interpretativă ar putea fi „brutală". Să ne referim la sursa cca. Mai autorizată în ce priveşte proprietatea termenilor, „Dicţionarul limbii române". El socoate că „verva" înseamnă însufleţire, bună dispoziţie, aflux verbal, bogăţie de idei care rezultă din această însufleţire. „A fi în vervă = a fi însufleţit, avântat, volubil". Ce ar însemna deci aici brutal?… „Nedelicat, dur, violent în purtări, grosolan, necioplit". Cum „verva" vine din franceză, căutăm cuvântul şi acolo, şi găsim că e „căldură a imaginaţiei care însufleţeşte poetul, creatorul, artistul, causeur-ul". Iar „brutal" ar fi „grosolan, violent, aproape gata să lovească". E greu să punem în conjuncţie substantivul şi adjectivul cu pricina. Cum în acelaşi articol de Dicţionar cinematografic se mai pomeneşte de roluri „care denotă o artă a jocului (?) în aparenţa docilă (?), improvizată şi pitorească, în fapt reflexivă, meditativă, moralizatoare" să reţinem măcar unul din ultimele trei atribute, conchizând că, totuşi, cinegenia actorului s-ar cuveni căutată în alte parcele bibliografice. Să recurgem la o mărturie interesantă chiar a celui în cauză. Vă interesează spectacolul cinematografic? – întreabă reporterul revistei „Film" (nr. 10/1957). Care este, după părerea dv., locul filmului în cadrul artelor moderne? „în general — răspunde intervievatul — când asist la un spectacol cinematografic (mă refer la filmele în care apar şi eu) încerc un sen ti –ment ciudat. Prilejul de a mă vedea jucând îmi dă o senzaţie pe care teatrul n-o poate oferi interpreţilor. Abia când m-am văzut în film, fiind propriul meu spectator, mi-am explicat de ce, în cei treizeci de ani de teatru, i-am invidiat pe spectatorii mei!

Eu, Birlic, cel din sală, îl urmăresc pe Birlic de pe ecran, dându-mi seama că el va supravieţui", că această imagine a artei mele va continua să trăiască în ochii unui spectator care nu s-a născut încă…

…Ajuns la maturitate, filmul s-a eliberat de influenţe teatrului, trăind o viaţă a sa proprie, cu legile sale de dezvoltare, cu alte cuvinte a reuşit să fie o artă autonomă. Cred însă că însuşirea sa caracteristică a rămas aceea pe care o avea încă din leagăn: mimica. Înainte de orice, actorul de film este un mim, ca şi strămunii săi de la începuturile teatrului".

Într-adevăr, el s-a străduit mereu să-şi creeze masca potrivită atât în rolurile din teatru, cât îi în cele din film. Şi a încercat — mai ales în cinematografie — să diferenţieze aceste măşti. E o deosebire esenţială între figura acarului Ichim din *Steaua fără nume* şi aceea a lui Costăchel Gudurău din *Telegrame.* Funcţionarul feroviar are o mutră dezolată, cu şapca trasă până la urechile clăpăuge, cu aer mohorât, mustaţa pleoştită, buza de jos lăsată, ochii pe jumătate acoperiţi de pleoape. E supus, dar şi ironic la adresa şefului de gară, vag blazat, aparent indiferent. Cum arată Gudurău? Vivace, nervos, în continuă ebuliţe. Sursa inspiratoare a originalului scenariu (scris de Mircea Ştefănescu) a fost o schiţă caragialeană în care se alternează, fugace, într-o orchestraţie admirabilă şi într-un crescendo comic sclipitor, douăzeci şi trei de telegrame laconice: Costăchel

Gudurău, avocat, ex-deputat dintr-un orăşel moldovean, se plânge telegrafic primului-ministru că a fost „insultat grav de dumnezeu mami" de către directorul prefecturii Grigoraşcu şi „ameninţat moarte". Ministrul justiţiei ordonă telegrafic ancheta. Gudurău reclamă din nou, pentru că a fost atacat a doua oară „palme picioare". Se plânge guvernului şi fratele victimei, Iordăchel Gudurău, „mari proprietari… fost senat". Nu numai guvernului, ci şi „tronului" (în acest episod, cineaştii, inspiraţi, l-au filmat nu pe rege, ci chiar tronul, un tron gol). Afacerea ia proporţii. Ministrul trimite o nouă depeşă, procurorul oraşului raportează, ministrul de interne ordonă aplanarea. Iordăchel reclamă „treilea atac mişelesc bandiţi" şi Costichel „omorât torturi secrete beciurile poliţiei locale" etc. Totul converge spre o explozie nemaipomenită. Dar conflictul e fals, deznodământul e comic, părţile se împacă şi „Pupat toţi piaţa endependenţi".

Aici Birlic a desfăşurat o gamă mimică de o excepţională bogăţie. Avea faciesul unui mistificator — căci daravela o pornise fiindcă vâna postul de avocat al statului. I a o mină gravă când — într-un moment de comedie frenetică — ţinea un discurs, de după gratii, agenţilor săi electorali. Avea o postură tragică în clipele în care lăsa să se înţeleagă că-l pândesc grozăvii, poate chiar moartea. I se zugrăvea pe chip o satisfacţie diavolească atunci când „machiaverlâcul" reuşea. Există şi aici, ca şi în *D'ale carnavalului* sau *Două lozuri,* senzaţia de comedie filmată (cum observam şi eu în cronica din „Contemporanul") pentru că atât Birlic, cât şi Giugaru, Jules Cazaban, Ion Antonescu-Cârăbuş, Mircea Şeptilici, Horia Şerbănescu erau actori de comedie abilitaţi, personalităţi fixate, în domeniu, şi jucau scenariul ca pe o piesă de Caragiale. În majoritatea filmelor după Caragiale (nu însă şi în o *noapte furtunoasă,* în drama cinematografică *înainte de tăcere* de Alexa Visarion sau în formidabilul *De ce trag clopotele, Mitică?* al lui Lucian Pintilie) teatralismul apare supărător şi atunci când unii din actorii notorii îşi reţin gesturile obişnuite pe scenă pentru a părea mai naturali, dar şi atunci când, luându-şi libertăţi exagerate, abuzează de mijloacele consacrate în provocarea râsului, deturnând factura lucrării spre vodevilesc. De aici, desigur, şi inconsecvenţele stilistice ale întregii pelicule. Şi Birlic, şi alţi actori din distribuţie au produs efecte burleşti, uneori cu prisosinţă. Dar interpretul nostru mima excelent autenticitatea, şi încă de două ori: odată, autenticitatea personajului care iscă furtuni într-un pahar cu apă, încredinţat că e epicentrul unui cutremur naţional; şi a doua oară, autenticitatea mistificatorului, care cu bună ştiinţă, se foloseşte de scandalul provocat pentru a pescui sigur rezultatele scontate. Dedublarea îi reuşea de minune, drept cel mai comic aspect al *Telegramelor.* Era, în pofida tuturor anevoinţelor (create în primul rând de scenarii) „… un excelent interpret de cinema, consacrat mai ales prin interpretarea unor tipuri caragialeşti" — consemnează Ştefan Valeriu („Cinema" nr. 4/65). Apărut în faţa publicului, „siluetă fragilă, înconjurată pururi de un haos ostil", el evolua atât de rapid încât te împiedica să-l judeci cu limpezime dintru început, te simţeai atras irezistibil de tipul uman pe care-l reprezenta şi miracolul comic la care asistai, te cucerea".

Birlic avea, ca toţi actorii cu o înaltă conştiinţă de sine, melancolia perisabilităţii actului interpretativ şi credinţa în perenitatea lui când e încrustat în peliculă, ca în

marmoră. „Spre deosebire de arta scriitorului, pictorului şi muzicianului, aceea a actorului era perisabilă. Din creaţia lui nu rămânea nimic… Cinematograful biruie astfel o fatalitate, dând şi actorului acces la un pic de nemurire… Mă gândesc la retrospectiva filmului care va avea loc în anul 2000, cu titlu documentar: se vor găsi destui spectatori care, văzându-mă în *Două lozuri,* vor exclamă: Uite-l pe Birlic! Tata vorbea într-una de el". Artistul arăta că e vorba de două arte diferite: „… ajuns la maturitate, filmul s-a eliberat de influenta teatrului, trăind o viaţă a sa proprie, cu legile sale de dezvoltare, cu alte cuvinte a reuşit să fie o artă autonomă. Bineînţeles, asta nu înseamnă că actorul de teatru nu poate fi un excelent actor de film. Un Cerkasov sau un Laurence Olivier au dezminţit, cu realizările lor, această opinie greşită. Se cere doar ca actorul de teatru să uite, când pătrunde în studio, tot ce a învăţat pe scenă şi să nu confunde platoul cu această dorinţă nu şi-a putut-o satisface totdeauna. Două din filmele în care a figurat, reprezentau transpunerea pe ecran a unor spectacole: *O scrisoare pierdută, Bădăranii.* Sica Alexandrescu şi cei care a colaborat regizorul au ţinut nu să producă filme, ci documentare despre două spectacole celebre ale Teatrului Naţional. Ca atare, actorilor nu li s-a cerut să facă un efort artistic specific. Adaptările au fost mai ales de ordin tehnic. Aproape toţi cronicarii (m-am numărat şi eu printre ei) au apreciat cu satisfacţie „păstrarea aproape integrală a valorilor spectacolului: regia e cea alertă, exuberantă, de pe scenă, personajele sunt aceleaşi, aşa cum ni le-au arătat prima oară strălucitii actori de comedie ai Naţionalului: Grigore Vasiliu Birlic, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, Niki Atanasiu, Cella Dima, Silvia Dumitrescu-Timică, Carmen Stănescu…" („Contemporanul" 1960). În *Două lozuri* sau *D'ale carnavalului* preţuirea a fost mai mult pentru actorul Birlic decât pentru actorul de film tu acelaşi nume. Tot astfel în *Titanic-Vals* (scenariul Tudor Muşatescu, regia Paul Călinescu) unde D.I. Suchianu constată (în „Cinema 1 nr. 5/1965) că „Portretul lui Birlic nu e al lui Spirache, mai mult decât al actorului… Publicul râde pentru că-şi recunoaşte comicul favorit, nu pentru că pricepe situaţiile". Sigur, continuă cronicarul, e o „excelentă idee să i se încredinţeze lui Birlic rolul lui Spirache. Birlic a t'ost înzestrat cu un comic fizic natural care îi dă imensul privilegiu de a nu avea nevoie s-o facă pe caraghiosul pentru a ne face să râdem. El este capabil să joace rolurile grele şi subtile ale unor personaje de Maupassant, de Cehov, de Jules Renard, unde un om de inimă devine mereu caraghios pe bază de înduioşare a interlocutorului. Birlic, în filmul lui Călinescu a încercat asta, a reuşit adesea, dar n-a fost lăsat să reuşească mereu, căci scenariul l-a încărcat cu o mulţime de recuzite clovnăreşti. Scenariştii nu şi-au dat seama că orice pocire exterioară a personajului este tabu". Şi criticul mai amendează sever costumaţia inadecvată, care i-a conferit interpretului „aerul de paiaţă împăiată".

Sunt simptomatice, într-un sens oarecum asemănător, şi câteva consideraţii ale criticilor din anul 1959 privitoare la prezenţa artistului în *D'ale carnavalului:* „Birlic e unul din interpreţii ideali ai faunei caragialeşti" (Eugen Atanasiu în „România liberă" din 6 martie). „Birlic conservă valorile caragialene" (D. Solomon, într-o avizată cronică în „Gazeta literară" din 12 martie). A realizat de minune, prin ondulaţiile ce inspiră milă, ale vocii, şi culorile pe care le schimbă faţa, pe Crăcănel, cel cu

naturelul simţitor" (B. Dumitrescu, în „Scânteia tineretului", 15 martie). Sunt comentarii relativ sumare. Doar în „Contemporanul" (13 martie) găsim o observaţie mai aplicată, semnată de Alice Mănoiu: «„… compune nu numai masca exterioară a personajului, ci şi ridicolul universului afectiv al „volintirului" din Garda Naţională a opta oară tradus în amor. Secvenţa destăinuirii lui Crâcănel, când vorbele i se înecă în plâns, iar actorul completează cu o mimică expresivă, atent urmărită de aparatul de filmare, gama sentimentelor eroului, e remarcabilă".

În 1957, cu prilejul premierei *Două lozuri,* cronicarul „Scânteii tineretului", (numărul din 7 decembrie) Ion Barna (era şi regizor) face însă observaţia esenţială: „Comicul nostru este — şi nu s-a accentuat îndeajuns — un talent cu totul deosebit pe care cinematografia îl foloseşte încă insuficient (…) e păcat ca unele secvenţe au fost lăsate oarecum la voia întâmplării fără a se exploata în fiecare posibilităţile uriaşe — nu exagerez, uriaşe ! — ale actorului". De o substanţă asemănătoare e şi o parte din exegeza lui Eugen Atanasiu (în „România Liberă" din 6 decembrie): „Gr. Vasiliu Birlic, excelent dotat pentru film, ridică încă o dată, după *Directorul nostru*arta actorului în comedia cinematografică la culmi greu de atins (…) Birlic are nu numai o fizionomie a cărei modificare prezintă oricând imaginea unei stări sufleteşti inteligibile fără niciun echivoc, dar mai mult decât atât, obişnuinţa mimei. Pentru ecran, acesta este principalul: gestul poartă cu sine mai multă expresie decât dialogul. La Birlic, aparatul de filmat are în orice moment ceva caracteristic de înregistrat".

Numai că destul de rar a şi făcut-o!

Directorul nostru însă însemna altceva — începutul unui „altceva", — pentru că Jean Georgescu era regizor cinematografic şi ochiul său nu vedea scena, ci ceea ce se constituia drept spaţiu de joc pe platou. Aici Birlic a fost ajutat realmente să practice un joc esenţializat, direct, uneori în mişcări infinitezimale. O secvenţă culminantă, aceea dintre directorul misterioasei întreprinderi şi arhivarul ei (Giugaru şi Birlic), îl determina pe acesta din urmă să gândească atât de expresiv încât aproape că nu mai era nevoie de cuvinte ca să înţelegi ce-şi spune în sinea lui. Scena începe în biroul secretarei, unde inhibatul funcţionar priveşte îngrozit la aparatura de care e preocupată femeia şi se află într-o stare de anxietate explicabilă: de ce l-o fi chemat mai-m arfele? Intră la şef de parcă ar călca pe ace. Cei doi se privesc intens: unul ar vrea să ştie de ce a fost chemat, celălalt se căzneşte să-mi amintească de ce l-a chemat. În cele din urmă, faţa directorului se îmblânzeşte, doar îşi propusese să ia „legătura eu masele"! Arhivarul are impresia că, totuşi, omul din faţa lui urmăreşte un scop concret dar încă ascuns. Zâmbeşte vag, dă din mâini, se porneşte pe explicaţii în legătură cu presupusa problemă a scaunelor din incintă. I se pare că a căpătat, deodată, însemnătate. Statura i se mai înalţă. Aprobă condescendent, ascultă binevoitor. Pe urmă, cu şi mai mult curaj, face consideraţii critice. Fiecare din convorbitori îl pândeşte pe celălalt. Birlic joacă acum liniştit, la largul lui, dar cu gesturi mărunte, cu o mimică studiata, bine controlată şi pe deplin ilustrativă pentru stările traversate de personaj.

Aici se vedea din nou ceea ce?". firma mai târziu Sică Alexandrescu despre

„drămuirea milimetrică a fiecărui mijloc de expresie". 01 teea Vasilescu crede chiar (în vol. *Lanterna cu amintiri,* Ed. Meridiane, 1987) că aceasta a fost performanţa întregii cariere de actor de cinema a lui Birlic, performanţă în primul rând de subtilitate artistică. «„Din exponent înfierabil al birocratismului în forma sa cea mai învechită, cum era de aşteptat să apară, interpretul, sub o îndrumare regizorală consumată în istovitoare repetiţii şi nenumărate „duble", scoate la lumină nu un „negativ" odios, ci un personaj aparte, amestec straniu de abulie şi poltronerie, de abilitate nepremeditată şi resemnare." Autoarea cărţii aminteşte cum o cronică de ziar schematică făcea critica scenariului că nu i-a accentuat „în suficientă măsură" „trăsăturile negative", astfel că el „stârneşte uneori simpatia şi compătimirea spectatorului în locul totalei sale dezaprobări". Autorul îşi purta însă scânteietor eroul pe muchie de cuţit. Avea şi o mască filmică valoroasă, i se mai făcuseră asemenea observări — că nu e destul de „critic", că n-a apăsat „destul" pe laturile întunecate ale lui Cutare etc., eludându-se ceea ce era definitoriu pentru personalitatea sa, complexitatea şi multilateralitatea ce salvau mai totdeauna personajele sale de schematism. După premiera *Omul cu mârţoaga,* V. Mândra consemna (în „Gazeta literară") că „distribuit nepotrivit în rolul lui Varlam a practicat un comic gras adorabil, într-un rol care cerea sarcasm reţinut şi umor amar". Dar aproape toate celelalte cronici constatau dimpotrivă: „Căldura sufletească a personajului. Sarcasmul, umorul, adesea amar, înţelepciunea sa se dezvăluie convingător în interpretarea gradată, plină de sensibilitate, a lui Gr. Vasiliu-Birlic. Popularul actor dă. Aici odată mai mult, proba *multilateralităţii* (subl. Ns) a marilor sale resurse dramatice (D. Costin. În „Scânteia"). „A jucat cu mare naturaleţe, simplitate şi sinceritate" (Magdalena Focşa, în „Informaţia Bucureştiului"). „Varlam a căpătat proporţii extraordinare, transformându-se în adevăratul erou al piesei (…) a luat în stăpânire toată scena, toată piesa, toată sala" (Radu Popescu, în „România liberă").

Tot astfel şi în film, Birlic s-a supus, de astă dată, unor rigori care, de fapt, îl obligau să renunţe la clişee ori procedee stereotipe ce ţineau de teatralism. «„Erau multe lucruri de îndreptat, de la tendinţele cabotine şi până la nocivul şi destul de răspânditul „las că merge şi aşa!" — mărturiseşte regizorul. Remarca nu-l vizează direct pe actorul nostru. Căci el a izbutit să se domine şi să găsească un mod caracteristic de integrare în universul filmic. „E adevărat că regia a avut de luptat împotriva teatralismului, a convenţionalismului scenic din jocul actorilor, în numele unei interpretări cât mai fireşti şi mai realiste, aşa cum o impune filmul" — scria Victor Iliu într-un amplu referat despre *Directorul nostru.* Sub acest raport contribuţia lui Birlic apare aici exemplară şi definitorie pentru valoarea acestei opere cinematografice, care de fapt, e şi culmea creaţiei lui Jean Georgescu în perioada postbelică". Căci (continui citarea lui Victor Iliu — din referatul pe care l-a publicat în revista „Probleme de cinematografie", 1955), personajele comediei satirice *Directorul nostru* nu au fost reduse la silueta unor păpuşi mecanice (…) ele sunt străbătute de fluidul vieţii".

Pe Birlic, Jean Georgescu l-a distribuit şi în *Mofturi 1900,* film alcătuit din şapte schiţe: *O conferinţă. Diplomaţie, Amici, O lacrimă, Bubico, C.F.R., Situaţiune* şi în

care mai interpretau Al. Giugaru, Geo Barton, Mircea Crişan, Horia Şerbânescu, Radu Zaharescu, H. Nicolaide, Cella Dima, V. Tomazian, Ion Lucian, Iurie Darie. Birlic era bărbatul din *Bubico.* L-a descris cu un joc mimic extrem de nuanţat şi intervenţii de o substanţială policromie verbală, printr-o relaţie foarte strânsă cu elementele vii şi cu cele de cadru. Convorbirea din compartiment era susţinută cu brio de interpret. Sosirea lui pe culoarul vagonului se înscria ca un moment filmic de virtuozitate; poate constitui şi o scenă independentă. În convingerea, mea, *Bubico* e cea mai realizată schiţă din cele şapte cuprinse în acest film — care a avut parte de multe şi varii contestări. Însă Gelu Ionescu nota (în „Contemporanul" din 19 martie) că prin „apariţia de excelenţă" a actorului se realiza „cel mai hazliu episod". Eugen Atanasiu numea acest episod „o veritabilă pagină de antologie cinematografică", „una din neuitatele sale bijuterii interpretative". Ion Frunzetti aprecia (în „Cinema" nr. 4/1985) că sceneta *Bubico,* (ca şi *Diplomaţie* şi *Situaţia)* trăieşte viaţa pe care i-a dat-o Caragiale, mai ales pentru că singurul actor care e cu adevărat „pantomim" aici e Birlic şi fiindcă puţinele momente de „film propriu-zis" au fost realizate cu acest interpret, capabil, între altele, de „dialog mut".

Aurel Baranga, medic, fusese gazetar, poet suprarealist; în 1946 debuta ca dramaturg, cu o comedie cam convenţională dar nu lipsită de haz, *Bal la Făgădău.* Un noroc pentru debutant — scriam pe atunci — e că i-a pus piesa în scenă Sică Alexandrescu. Iar altul, că i-a slujit-o Birlic. Aceste două noroace — ca să zic aşa — le-a avut şi cu premiera comediei satirice *Mielul turbat* (1952), în care Grigore Vasiliu-Birlic a deţinut rolul principal, al muncitorului inovator Spiridon Biserică. Personajul se vede confruntat cu un mecanism birocratic rutinier, format din impostori complexaţi şi impotenţi profesional (…). Prin Spiridon se creează tipul comicului sănătos, de nuanţă populară, în el coexistă naivitatea şi spontaneitatea colerică, înclinaţia spre disimulare şi predispoziţia spre farsă" (Marian Popa, „Dicţionar de literatură română contemporană" 1977). Jucând la cea mai înaltă temperatură comică, mimând naivitatea, supunerea, credulitatea, alimentând, până la un punct, erezia adversarilor săi personajul era un puternic generator de ilaritate, întrucât se înscria în falsa perspectivă a acestor inamici, pregătindu-le, cu umor comprimat, festa „turbării mielului". „Convertirea din pasivitate în ofensă era pregătită meticulos, izbucnirea fiind de un haz gâlgâitor.

Procedeul e clasic, după cum structura eroului e şi ea clasică. Figaro nu era conceput altfel de Beaumarchais — ca esenţă şi tip ce se răsucea în contrariul aparenţei sale. Nici Ceatki din *Prea multă minte strică* de Griboedov sau goldonianul Arlechino, ori Elmira, soţia lui Orgon, cea asediată de impostorul Tartuffe, sau Spirache Necşulescu din *Titanic-Vals,* şi el un „Miel al lui Dumnezeu", apucat, la un moment dat, de o pornire rabică. Am vorbit pe larg, în cartea mea *Ora 1930* (Ed. Meridiane, 1983), despre principiul funcţionării acestei „furor comica" al cărei mecanism Birlic îl cunoştea prea bine. Schimbarea de umoare în scenă se execută plenar: era o răsucire fizică, pe călcâie, o transformare a expresiei, o îngroşare şi întărire a glasului, tonuri tari, fulgerare a privirii, un fel de pornire generală la atac, congestionată şi rezolutorie. Construia un ins autentic, conform

cu sine, luând totul în serios — chiar şi grăbita sa numire în postul de consilier tehnic. Sarcina pe care i-o trasa acţiunea piesei — şi regia — era de a descoperi inautenticitatea. Odată denunţat, falsul era sancţionat cu maximă rigoare, înfierat şi înlăturat pentru a se restabili ordinea normală. În interpretarea lui Birlic, eroul, intrând în „furor", dezlănţuia o entropie comica: producea haos în arhiva atât de căznit aranjată a cabinetului tehnic şi în întreaga activitate obscură a acestui for. E un cabinet tehnic de inovaţii care respinge din principiu inovaţiile, apoi, de teama răspunderii, le aprobă de-a valma pe toate vădind o dereglare continuă, o anormalitate generalizată. Aici inautenticitatea nu e aleatorie, e rodul unei anumite strategii şi al unei tactici specifice, mimând modalităţi habituale. Tot actul II al *Mielului turbat* e desfăşurarea unui şir de combinaţii pregătite şi înfăptuite cu sârg, arta îmbrobodirii având aici. Un veritabil apogeu. Dar schelăria e artificială şi e demolată într-un ritm din ce în ce mai alert, cu un crescendo viu, amintind de acela al uverturilor rossiniene.

În centrul unei echipe de prestanţă — Marcel Anghelescu, Ion Talianu, Radu Beligan, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Carmen Stănescu — Birlic domina prin fervoare şi precizie, „printr-o formidabilă risipă de energie creatoare, fantezie şi invenţie" (A. Baranga) şi printr-o integrare perfectă în mediul hotărât de spectacol. Un tribut plătit de autor viziunii schematice asupra conflictualităţilor social-politice din epocă, precum şi simplificarea moralizator-didactică a finalului au afectat într-o măsură realismul plenar al personificării. Nu însă şi simbolul cuprins în oximoronul „miel turbat".

„Mielul" ca simbol vine de departe, investit cu blândeţe şi inocenţă. Sorgintea sa se află, desigur, în misterele medievale — în dramatizările după Noul Testament — de unde a fost preluat de către farsori. În reprezentaţiile sacre păstorii îl aduceau evlavioşi pe braţe, cum se poate vedea în adoraţiile mistice ale lui Van Eyck, sau îl mânau blajin, ca în idilele rustice sacralizate ale lui Jehan Foucquet şi farsorii i-l aşezau pe după cap, sau sub braţ, ciobanului nătâng Riflat, ori îl puneau pe Agnelet din istoria domnului Pathelin s-o facă pe nebunul, imitându-i behăitul subţire. Vom regăsi mielul ca motiv comic la Chaucer — sau în poemele macaronice ale lui Teofilo Folengo. Într-o piesetă a lui John Heywood, ciobanul visează că mieii se prefac în oi uriaşe şi-l mănâncă.

Un fir din acest vechi caier e tors şi în piesa lui Baranga, unde funcţionarii disoluţi şi feloni sunt încredinţaţi că Spiriclon Biserică, bun şi supus, e „Mielul lui Dumnezeu", până când, văzându-l cum se zburleşte şi strigă, vor constata, cu stupefacţie, că a turbat".

„Turbarea", concepută scenic cu mijloace multiple şi fosforescente, era produsul unui anticlimax comic, pe care cel dintâi l-a definit Kant: o tensiune violentă ce se rezolvă în gol. În studiul lui Eduard Covali despre Birlic, formula filosofului e aplicată astfel: „Birlic nu se enervează, ci se înfurie. Când îşi dezlănţuie mânia se pare că o catastrofă este inevitabilă (în *Mielul turbat* ea se şi produce n.m.), dar se dezumflă imediat, ca un balon înţepat în şapte locuri". Într-o carte a Verei Călin, *Metamorfozele măştilor comice* (E.P.L., 1966) se inventariază trăsături ale anticliniaxului, printre care una ar fi schimbarea bruscă de tonalitate afectivă. Alta

ar fi autoironia sau dorinţa de cenzurare la capătul unor elanuri efuzive şi al unui patetism retoric, sau parodia unei atitudini romantice proprii, neutralizarea unui moment de groază printr-o glumă — adică pluralitatea de unghiuri din care o conştiinţă ironică poate conspecta o — realitate complicată şi contradictorie. Dintr-o caracterizare amănunţită, săvârşită cu erudiţie de Eugen Schileru (în revista „Secolul 20", nr. 11/1964), anticlimaxul ar consta într-o alternare de suspense şi umor, „într-un crescendo tensional şi un catharsis brusc, violent, care mută totul pe linia cea mai divergentă". Prin anticlimax comic, Birlic situa simbolul pe care-l reprezenta, pe o treaptă înaltă a esteticii comicului şi deschidea un şir de interesante conotaţii ale personajului atât în ordinea realităţii surprinse, cât şi într-o ordine livrescă.

Alt scriitor român ce deschidea poarta dramaturgiei, Mihai Beniuc, are parte de aportul lui Birlic în reprezentarea întâii sale piese: comedia *în Valea Cucului.* Legată prea strâns de procesele colectivizării agriculturii şi subsumată unei perspective poliţisto-jurnalistice, piesa n-a fost prizată de artişti, iar publicul nu i-a acordat credit. Critica a primit-o cu răceală; unele amendări au fost chiar drastice. Birlic a avut de înfruntat aici două serii de dificultăţi: acelea legate e rudimentarismul şi inconsecvenţele eroului Toma Căbulea, şi acelea provenite din faptul că interpreta un ţăran al zilei acţionând în mediul său natural, cu care am impresia că nu se mai întâlnise până atunci.

Evident, n-a putut birui ceea ce era stângaci ori insuficient în text. S-a străduit însă mult să autenticizeze rusticitatea tipului, incitat — şi amuzat chiar — să câştige acest pariu. A conlucrat îndeaproape cu scenograful pentru realizarea costumului: cojoc (dedesubt flanea groasă, cămaşă cu arnici), căciulă neagră de miel. La sfatul machierului şi maestrului peruchier Jean Romaniţă şi-a lipit o mustaţă groasă, căruntă, ea rimând cu şuviţele sure ieşite de sub căciulă pe la tâmple. Omul era, într-adevăr… plauzibil ca apariţie. În ce priveşte comportamentul, se recunoştea că excela prin Sfătoşenie", dezinvoltură, bucurie de a trăi, talitate, neastâmpăr. Naturaleţe, mobilitate — Iorian Potra, în cronica din revista „Teatrul" nr. 4/1959). Eu am reţinut, în cronica mea, din nou, calităţile comedianului care schiţase aici „un bătrân arţăgos şi mucalit" — şi acea însuşire sempiternă a lui care consta în „naturaleţea jocului", exprimată prin atitudinea degajată, uşurinţa rostirii, generozitatea hazului, calităţi îndelung şlefuite.

Se mai şi mânia, cu înfocare, scoţând efecte dintr-o indignare pe care o îmbiba cu ironie şi autoironie, într-un efort de caracterizare ce nu-şi găsea totdeauna suportul în text. Dar ea orice mare actor devenea, ipso facto, coautor al personajului, improvizând, adăugând, corectând şi, mai ales, imaginând gesturi, atitudini, poziţii, relaţii cu ceilalţi de natură a da completitudine tipului. Aspiraţia oricărui interpret ce-şi respecta arta e de a conferi validitate personajului său, chiar şi atunci când datele oferite de scriitor sunt deficitare ori (şi) indicaţiile regizorale, scenografice Îi apar drept insuficiente.

Mi-amintesc că în acest rol — care altminteri, n-ar fi justificat prezenţa unui atare interpret, cu o atât de impunătoare statură artistică — m-a frapat privirea lui Birlic.

Şi atunci, şi mai târziu, ochii săi, ce se rotunjeau mult când omul se minuna de ceva, ori păreau a ieşi din orbite când se supăra râu, sau se acopereau pe jumătate şi râdeau *înaintea gurii,* aveau o mare limpezime. Şi străluceau. Pictorul-portretist englez William Hogarth subliniază, în cartea sa *Analiza frumosului* (1753) „particularitatea extraordinară" pe care natura ne-a dăruit-o pentru a deosebi o vârstă de alta; deşi fiecare trăsătură a feţei creşte în lăţime şi lungime, până când se încheie creşterea întregului corp, lumina ochiului îşi păstrează mereu dimensiunile iniţiale. Referinţa lui Hogarth e la pupilă, împreună cu irisul, sau inelul ei: diametrul acestui cerc rămâne întotdeauna acelaşi. Fireşte, nu e cazul să amănunţim aici asemenea consideraţii; amintesc doar că privind fotografiile actorului se Poate „sesiza că ochii i-au rămas mereu tineri — şi eu i-am văzut astfel până la ultimul spectacol în care a apărut şi care, prin cine ştie ce capriciu al sorţii, a fost tot *Birlic* (reprezentat pe scena. Teatrului „C. Tănase" din Bucureşti. În rolul Căbulea, îşi rotea privirile cu ochii mari şi sprâncenele mult ridicate şi tot astfel câta îndelung la cel ce-i vorbea. Jocul ochilor făcea parte din arsenalul expresivităţii artistului, unul din mijloacele cu care fyia o-stare, sau impunea partenerului să-l urmărească — nu oricum, ci cu atenţie.

Un exemplu în această privinţă a fost rolul lui jupân Canciano din *Bădăranii:* căutătura interpretului era fascinanta. Lui Eduard Covall şi se pare că „Ochii şi-i apropie parcă de nas". Aurel Baranga, notând că Birlic a fost „o forţă comică înnăscută", povesteşte ce s-a întâmplat la Veneţia, în toamna anului 1956, la Festivalul Goldoni, „unde am avut prilejul să verific fenomenul": „Teatrul Naţional din Bucureşti s-a prezentat atunci şi acolo cu *Bădăranii* într-o distribuţie de zile mari. Am avut însă ghinionul să jucăm într-o grădină sub aversele nemiloase ale unei ploi cumplite. Publicul se sculase în picioare, gata să părăsească teatrul. În clipa aceea a intrat în scenă Birlic, şi deşi juca în româneşte, în faţa unui public care nu înţelegea o iotă din graiul nostru, în secunda aceea s-a produs miracolul: lumea a rămas pe loc, ¡sub umbrele şi ziare, subliniind fiecare vorbă a lui cu hohote de râs şi tunete de aplauze. Atunci, în acea seară memorabilă, am văzut, am trăit în prezenţa unui actor de o imensă forţă de penetraţie şi de impresionare a publicului".

Iată şi o întâmplare cu iz de anecdotă, a lui Sică Alexandrescu evocând aceeaşi fascinaţie exercitată de actor — şi nu numai de pe scenă: „Trupa Teatrului Naţional era în turneu (…) cu o *scrisoare pierdută.* Toţi artiştii poporului, titulari ai rolurilor din capodoperele lui Caragiale, făceau parte din echipă. Plecasem de la hotel „Minerva". La Craiova şi ne îndreptam în ceată spre sala teatrului — Costache Antoniu, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu Giugaru, Talianu şi alţii. Mergeam pe mijlocul străzii şi, la câţiva paşi în urma noastră, mulţime de craioveni se ţineau după noi.

— Uitaţi-vă pe puhoi de lume e-n spatele nostru, spune unul dintre noi.

— Popularitate! N-ai cum să te fereşti, adaugă altul.

— Suntem cea mai bună reclamă, se împăunează un al treilea.

Îl iau la braţ pe Birlic, rămân în urmă cu el, şi-i spun:

— Grigore, la prima răspântie tu ia-o la stânga.

— De ce?

— O să vezi, ia-o la stânga singur.

Aşa a făcut şi toată Craiova a cotit-o la stânga după el, părăsindu-ne pe noi, cei cu „popularitatea” şi cu „reclama”.

„Faima lui Birlic — adaugă regizorul — a fost colosal, la nivelul glorios şi de formidabil răsunet popular care a făcut idoli ai scenei din un Leonard, un Constantin Tănase, un Vraca, o Maria Tănase”.

Când a anunţat cu ce actori va pune în scenă *Revizorul* la Naţional, Sică Alexandrescu a surprins poate mai puţin prin acordarea rolului Hlestakov lui Beligan, cât prin distribuirea a doi actori de mare reputaţie — Marcel Anghelescu şi Birlic — în rolurile de mică întindere „gemenii” Bobciński şi Dobciński. Regizorul i-a îmbrăcat în costume identice. Aveau reacţii comune. Îşi luau unul altuia vorba din gură. Cu toate acestea, actorii diferenţiau mult personajele. Bobciński al lui Birlic avea o stare febrilă”. Era grăbit să povestească, minunându-se de ceea ce văzuse şi auzise, întrerupându-l pe cel care-l întrerupea, dând buzna, ieşind în grabă, de-andăratelea, revenind. Era umil, îndatoritor, speriat, rugător („lasă-mă pe mine să povestesc… Numai să nu mă întrerup], las să povestesc eu, dar să nu mă întrerupi ! Domnilor, vă rog, spuneţi-i lui Piotr Ivanovici să nu mă întrerupă!”). În sfârşit, reuşeşte să-şi pornească naraţia. Dar i se pare că geamănul ar avea intenţia să-l „taie” şi iar se lamentează: „Te rog, Piotr Ivanovici, nu mă întrerupe. Ştiu tot, tot, tot”. Însă istoriseşte greoi, se încurcă „pierde şirul; transpirat de efort reuşeşte, în sfârşit, să-şi continue expunerea, doar din când în când întrerupt de câte-o frază a lui Dobciński. Birlic povestea nespus de vesel, imita, copilăreşte personajul pe care-l văzuse, îl admonesta mereu pe Piotr Ivanovici, părându-i-se că vrea să-i fure cuvântul („Ei, nu mă întrerupe… pentru Dumnezeu, nu mă întrerupe, dumneata n-ai să fij în stare să povesteşti. Zău, n-ai să fii în stare, ai să sâsâi, te ştiu doar că-ţi lipseşte un dinte şi şuieri când vorbeşti…”) şi turufa, turuia, mimând, încântat totuşi, în secret, măgulit că e ascultat de primar şi de familia lui; şi pe urmă, deosebit de bucuros că i se cer relaţii suplimentare, detalii. Infantilismul său ieşea în evidenţă pregnant, mai ales după cu Primarul, hotărând că trebuie să meargă la faţa locului, să vadă personal ce-i cu misteriosul oaspete, decide să-l ia numai pe Dobciński în trăsură: „Şi eu, şi eu — se copilăreşte Bobciński — ia-mă şi pe mine, Anton Antonovici!” Primarul refuză. De altfel, nici n-ar încăpea toţi în droşcă. Şi iată ce idee are imaturul solicitant: „Nu-i nimic, nu-i nimic. O iau pe jos, alerg după trăsură”.

Şi în această scenă, şi mai târziu, când se prăbuşeşte cu uşa la care trăgea cu urechea („V-aţi lovit cumva?” — se interesează prevenitor Hlestakov. – „Nu-i. Nimic, nu-i nimic! Nu s-a întâmplat nimic gra\i Mi-am julit numai puţin nasul. O să dau o fugă până la Cristian Ivanovici, îmi lipeşte un plasture şi trece numaidecât”) şi în celebra întâlnire cu Revizorul, când îi face rugămintea lui „foarte umilă” să-l popularizeze la Petersburg, «„să le spuneţi la toţi cei mari de pe acolo… la senatori… la amirali… că uite „exdelenţă”… sau „luminăţia ta”, să ştiţi că în oraşul cutare trăieşte Piotr Ivanovici Bobciński (…) Şi dacă-l vedeţi pe împărat… la fel să-i spuneţi…”» actorul a desfăşurat evantaiul larg al posibilităţilor sale de caricaturizare. «„Spre deosebire de copil — zice Eduard Covali — omul matur şi în

special cel cultivat, discret în tot ce face, îşi inhibă manifestările căutând să fie cât mai puţin exploziv în exteriorizarea emoţiilor. Orice om însă are, într-o măsură mai mare sau mai mică, o doză de navitate infantilă. Birlic o îngroaşă. Minciuna, de exemplu, capătă la el candoare şi cu aceeaşi naivitate cu care un copil spune unui vizitator inoportun: „a zis tata că nu-i acasă", personajul interpretat de actor minte sau disimulează absurd şi caraghios."» Şi exegetul examinează chiar unele secvenţe din spectacolul *Revizorul:* «„înfuriat de farsa usturătoare pe care a suportat-o, primarul din marea piesă gogoliană întreabă cine a spus primul că Hlestakov este revizorul aşteptat. Vinovatul, pe care toată lumea îl ştie că atare, Bobciński, speriat că ar putea s-o păţească, face pe miratul se plimbă prin scenă ca să-l vadă toată lumea, cu o expresie ce pare că spune „Habar n-am!". Un efect asemănător îl are minciuna copilului murdar până la urechi de marmeladă, care spune că n-a umblat la borcan. Flagrantă şi absurdă, atitudinea e inutilă şi rizibilă. Spectatorul se amuză copios. Nu se râde însă atât de minciună, cât de naivitatea ei, paradoxul „om în vârstă-copil" fiind subliniat cu putere"». Aş adăuga, însă, la judicioasa consideraţie a confratelui, că, la Naţional, ilaritatea era provocată mai cu seamă de felul cum valora interpretul acest mod pueril de mistificare, cum para, brava şi se arăta speriat totodată, că ar putea fi tras la răspundere de cel cu interpelarea. Din acelaşi perimetru al caricaturizării face parte şi momentul în care personajul cade cu uşa. E. Covali încadrează scena la categoria „gafă" ca motiv comic (pe care am mai evocat-o): „Birlic exploatează la maximum gafa. Curios la culme să vadă ce se întâmplă în camera teribilului revizor moscovit, Bobciński priveşte pe gaura cheii. O uşă şubredă, puţină distracţie şi subestimarea propriei greutăţi îl fac să se prăbuşească şi să-şi turtească nasul indiscret de duşumea. Pozna îl covârşeşte. Lungit pe burtă deasupra uşii cu pricina, încremenit în poziţia în care a căzut, abia într-un târziu îndrăzneşte să rostogolească în investigaţie un ochi speriat. Înspăimântat de propriul său curaj, îl închide însă imediat, şi numai atunci când are certitudinea că nimic nu i se va întâmpla, se ridică încet şi jenat, căutând să se facă mic şi neobservat".

În perioada cernăuţeană actorul se apropiase, de câteva ori, de marele repertoriu universal (*Doctor fără voie* de Molière, *Ţăranul baron* de Holberg ş.a.) dar în prima etapă bucureşteană a carierei sale se îndepărtase de el. Într-un interviu acordat ziarului „Timpul" (25 decembrie 1943 — George Mihalache) actorul declara: „Vreau să atac teatrul clasic. Mă tentează îndeosebi *Burghezul gentilom, Doctor fără voie, Cyrano de Bergerac". Burghezul gentilom,* care l-a pasionat, nu i-a izbutit — lui şi mai ales regizorului — cum am mai spus. Văzusem împreună, la Paris, la Comedia Franceză — într-o seară, când mă rugase să-l însoţesc — spectacolul în care protagonist era Louis Seigner. Montare clasicizantă, declamaţie impecabilă, evident, mişcare convenţională, dar costumaţie splendidă, iar în atitudine, acel inegalabil amestec de ironie, şiretenie şi inteligenţă care e spiritul galic… Stăteam rezemaţi de balustrada balconului. Birlic era numai ochi şi urechi, nu mai exista nimic în jurul lui, se afla, cu totul, pe scenă. La un moment dat l-am auzind gemând: „Nu, nu aşa!… Altfel… Fu… am să-l fac altfel!…" Crezând că mi se adresează, l-am trezit, fără să vreau, din vis. M-a privit tulbure; mi-a spus că are

altă concepţie despre personaj, că el îl va juca diferit de interpretul francez, şi punându-şi din nou bărbia în Palme m-a ignorat până la sfârşitul spectacolului. Pe drumul de la teairu ia hotelul „Regina", unde locuiam, mi-a descris tipul domnului Jourdain într-un chip interesant, original, el văzându-l ca pe un personaj tragicomic, un om binevoitor, vesel, amăgit de toată lumea, incapabil să se apere de lichele şi mincinoşi interesaţi, dornic de a fi în pas cu lumea, însă mărginit şi de aceea răsturnat mereu în ridicol. S-a mai dus, singur, de două ori, la Comedia Franceză pentru a studia compoziţia confratelui. La Bucureşti a intrat pe făgaşul altei concepţii decât a sa — şi n-a fost convins că trebuie să joace aşa cum i s-a indicat.

Cu Cyrano nu s-a întâlnit niciodată, deşi spusese, glumind: „Eu trebuie să-i dau viaţă, deoarece sunt singurul actor care n-am nevoie să-mi pun un nas fals". Pe Molière l-a frecventat la Teatrul Naţional cu sprijinul lui Sică Alexandrescu. Ambele spectacole au fost modice, nu au însemnat altceva decât înscenări de rutină. Actorul a folosit însă din plin posibilităţile sale mimice. Pentru Birlic, expresivitatea figurii însemna punerea în mişcare a tuturor muşchilor feţei, după un cod numai de el ştiut. Ochii, gura, nasul lucrau — ca să zic aşa — în concordanţă; dar, din când în când, şi în discordanţă. Nasul părea a se muta din loc, acţiona la stânga şi la dreapta, în sus şi în jos, dând efecte dintre cele mai neaşteptate. În clipele de amărăciune, tot obrazul se cuta dureros, ochii se înrourau, gura cădea, bărbia tremura. Jocul viu al sprâncenelor, clipirea continuă şi repede, încreţirea frunţii erau semnale ale unei atitudini ce se pregătea să se configureze hotărât. Privindu-l cu luare-aminte (la Moscova, cu prilejul turneului efectuat de Teatrul Naţional) reputatul regizor rus I.A. Zavadski a ajuns la concluzia că artistul nostru are „o expresivitate uimitoare. Când se află în scenă, spectatorul îl urmăreşte tot timpul, îl admiră încântat". Criticului francez i se părea — după ce l-a văzut la Paris, în rolul & gopian din *Ultima oră* — ca artistul „vorbeşte cu faţa, cu mâinile şi-şi aruncă picioarele înainte, pieziş, pentru a ieşi cât mai iute", observându-se astfel coordonarea mijloacelor diverse pentru obţinerea unei expresivităţi de un tip special — care e, de fapt, a întregii făpturi. „Nu odată se întâmplă — scrie Eduard Covali — să dea impresia că operează asupră-şi transformări fizice (…) bărbia şi-o turteşte după voinţă, şi asta fără nasen-kit şi fără grime complicate". Criticul Ovidiu Constantinescu îi făcea următoarea caracterizare, într-un articol de sinteză: „Comic se dovedea de la prima vedere, prin făptura sa pirpirie, prin nasul prea lung, prin ochii ce se căscau stupefiaţi sau indignaţi, prin buzele pe care şi le frământa întruna, ca şi cum i-ar fi stat pe limbă un cuvânt pe care nu putea sau nu îndrăznea să-l rostească. Era de ajuns să apară ca publicul să se bine dispună. Ca mijloace mimice folosea un număr restrâns de grimase, în mod obişnuit aceleaşi (inexact — varietatea lor era infinită n.m.). Nu avea nevoie de mai mult, toate erau atât de groteşti încât efectul survenea sigur şi prompt şi fără să-ţi dai seama cum şi de ce, te bufnea un râs irepresibil. Şarja mult, întinzând peste măsură coarda, dar cu câtă francheţe, cu câtă candoare! îşi plăsmuise propriul personaj, neliniştit, precipitat, aidoma celui din filmele cu Louis de Funès, dar nu coleric-şi nevricos, ci pe alte coordonate: era tot timpul pe picior de plecare, nu-l încăpea locul, părea gata s-o rupă la fugă ca şi cum l-ar fi urmărit cineva, sau ceva, poate ghinionul".

Vorbind despre coordonarea mijloacelor mă refer la acea străduanie a actorului care e generată de un gând integrator. Eu l-am văzut cum stătea ore întregi în faţa oglinzii, pe platoul de filmare din Calezi Călăraşi (se numea „Tomis"), unde se turna *Vizita,* studiindu-şi mimica şi acordul cu mişcarea mâinii. Soţia sa, Angela Mateesgu, povestea odată că „face kilometri prin casă, ca să-şi potrivească mersul". Aparent, interpretarea lui părean a miza pe discordanţe. Ele se topeau însă, de la un moment dat, într-un tot organic. Amintesc de rolul — nu foarte important în text — al scamatorului Rahuma din *Caleaşca de aur* de Leonov. Gesturile lui — remarcă şi E. Covali — sunt foarte originale, dând impresia că fiecare membru are un sistem nervos autonom, care dirijează mişcarea în mod cu totul independent. Căutând un punct pentru fixarea atenţiei Mariei Sergheevna, Rahuma se plimbă prin cameră. El merge într-o direcţie, priveşte în alta, iar braţele indică un alt punct al camerei. Ai impresia că în căutarea locului dorit elementele componente ale corpului său pornesc în investigaţie în mod separat. Imaginea lui Birlic demontat şi sistematizat pe piese într-o cutie nu mi se pare deloc absurdă". Unii din cei ce s-au aflat în preajma lui, sau care i-au fost multă vreme parteneri, povestesc despre îndelungata-i şi chinuitoarea-i pregătire pentru rol, cu necontenite schimbări de ton, umoare şi mimică, până-i găsea ideea şi aspectul potrivit. Interesant a reţine că improvizaţiile, şarja — de care s-a pomenit — nu se bizuiau îndeobşte pe modificări ale replicilor (aceste modificări apăreau când nu avea vreme — în iureşul premierelor la teatrele particulare — să înveţe textul şi când lucra fără regizor), ci pe gestualitate, corporalizări inventive, gag-uri fizice, grimase. Nu lăsa însă mai niciodată impresia de dizarmonie. E ceea ce sublinia şi Sică Alexandrescu, în necrologul artistului: „În trupul lui mărunţel înseşi disonanţele se asociau pentru a compune o armonie comică. S-a vorbit uneori, deseori, despre. Fizicul lui Birlic şi s-au găsit oameni care să-i explice succesul prin aceste elemente exterioare, fără să se gândească la marea intuiţie artistică, datorită căreia Birlic, perfect conştient de posibilităţile lui, realiza totdeauna cel mai nimerit acord între fizicul, vocea, jocul ochilor, întreaga lui mimică şi tipul de personaj pe care-l interpreta".

„Întreaga mimică" e bine şi adevărat spus, pentru că, într-adevăr, în perimetrul unei străvechi tradiţii — pe care e probabil că n-o studiase neapărat — actorul punea în lucrare toate posibilităţile de expresie, adăugându-le fericit cuvântului. Conceptul medieval de inamică privea mai ales disponibilităţile improvizatorice care se corelau cu acelea ale măştii din *commedia dell'arte*. Dar spre secolul XVIII se subînţelegea, oarecum, prin acest termen, o legătură strânsă între factorii fonetici şi vizuali, conexiune pe care cartea germanului Engel *Ideen zur eine Mimik,* citată frecvent de Lessing, o statua ca principiu al artei dramatice.

Birlic avea o deosebită vivacitate în mimarea de acţiuni şi chiar pasiuni; derularea lor (şi în roluri de mică întindere, cum a fost acela al Dascălului din *Răzvan şi Vidra* de Haşdeu (în 1967 — Teatrul Naţional, regia Sică Alexandrescu, cu Eugenia Dragomirescu, Emanoil Petruţ, Al. Giugaru, Marcel Anghelescu, Ilinca Tomoroveanu, Valeria Seciu, Traian Stănescu) făcându-se cu fluiditate, uneori în tensionări metaforice, într-un proteism ce nu era confecţionat, ci venea dintr-o

interioritate bogată, specific histrionică.

François Delsarte, ca teoretician, şi celebrul artist francez Étienne Decroux — care au pus bazele „mimului corporal" —, cum se informează „Enciclopedia dello spettaeolo" (UNEDI. Roma, 1975) — explicau că urmăresc, prin acest ansamblu de coduri şi tehnici, să exprime intenţiile şi starea sufletească a personajului în scopul transfigurării plastice a emoţiilor sale. Şi iluştrii lor continuatori din secolul douăzeci — Marcel Marceau, Fialka, Lecoq — căutau şi descopereau echivalenţe figurative şi aluzive de natură a *abstractiza.* Când însă aceste tehnici intrau în componenţa actului interpretativ integral — ca la Jean Louis Barrault — ele deveneau suportul unui proces complex de simultaneizare a abstractizării şi a *concretizării* (prin cuvânt). În creaţia lui Birlic era adesea sesizabil acest proces. Un exemplu e modul în care a lucrat el pentru modificarea rolului Brânzovenescu din *o scrisoare pierdută,* în timpul filmării spectacolului de la Teatrul Naţional, de către Sică Alexandrescu. Problema ce se punea

— Când s-a hotărât înregistrarea pe peliculă a reprezentaţiei — era de a se conserva fidel scenicitatea ei, dar în acelaşi timp să se creeze şi o filmicitate caracteristică. Asistentul de regie Elena Negreanu a-publicat un articol (în „Probleme de cinematografie", nr. 1/1954) despre experienţa acelui film-spectacol, notând că s-a lucrat cu actorii fiecare rol în parte, fiecare relaţie, fiecare reacţie. N-a fost deloc uşor, deoarece personajele erau fixate (de trei ani). Dar sub ochiul exigent al aparatului de filmat se vedeau goluri de interpretare, momente inerte, câte un raport scenic artificializat. S-a observat că Pristanda are dezacorduri între ce spune şi felul în care-şi şterge fruntea, Tipătescu rupe relaţia cu partenerul, Zoe execută unele mişcări imprecise etc. Lui Birlic i s-a atras atenţia că foloseşte o mimică excesivă. Pe scenă, care e echidistantă — şi distantă — faţă de spectator, acest surplus de mimică sublinia fericit dependenţa plată, subordonarea faţă de Farfuridi, a lui Brânzovenescu şi marca prezenţa lui — căci replici, aproape un act întreg, nu avea — continuându-se deci de către actor, într-un mod original, portretizarea comilitonului avocatului clănţău. Actorul a fost receptiv şi a simplificat mimica, dar nu în general. După câte îmi amintesc şi eu de la filmări, „Birlic era unul din cei mai insistenţi de pe platou, pe lângă operatorul Ion Cosma: „Mă iei de-aproape, sau de departe?". Dacă i se: spunea că e Vorba de prim-planuri, el îşi diminua efectele mimice; iar dacă se turna în plan general, accentua expresiile fizionomice şi gesticulaţia.

Prin mimică se obţine un oximoron scenic — procedeu stilistic punând în ecuaţie două noţiuni contradictorii — *tăcerea elocventă.* Nu l-am văzut niciodată inert, abstras, pe actorul nostru în scenele mute, în împrejurările în care personajul său se afla în scenă fără indicaţie de acţiune şi (ori) rostire. Exista în firea lui capacitatea de a evalua tăcerea şi uneori chiar imobilismul, angrenându-le în trăirea rolului. Spectatorul avea, adeseori — senzaţia, în atare momente, că interpretul rosteşte un monolog interior ce se pregăteşte să ţâşnească la suprafaţă, ca un izvor subteran.

E. Covali consemnează fenomenul observat de dânsul în *Nunta lui Kreciński:* Raspluiev al lui Birlic îşi coase nişte nasturi. Obsedat de faptul că nu de mult a

suferit rigorile unui sport englezesc, boxul, îşi repară haina cu împunsături de ac care-i urmăresc gândurile. Deşi după un moment de tăcere prelungit, replica vine naturală, ca o continuare a monologului interior clar pentru toată lumea: „Auzi dumneata, englezii… popor civilizat". „Satisfacţia ce rezulta din comicul situaţiei este dublată de aceea că i-am ghicit şi gândurile intime. Or, acest lucru l-a urmărit şi actorul". Îşi ascultă partenerii — continua criticul — cu cea mai plină atenţie, chiar cu o curiozitate infantilă (dar uneori — adaug — cu gravitatea decurgând din structurarea dramatica a scenei), dând impresia că tot ce se aude este nou pentru el şi extrem de interesant. Participarea afectivă la tot ce se întâmplă este maximă. Se miră, se întristează, se bucură în mod continuu.

În *Adam şi Eva* de Aurel Baranga, unde susţinea rolul Actorului — un chefliu boem, cu permanenta voie bună, cu un grăunte de scepticism, un om cinstit, un rezoneur — interpretul părea a arăta două chipuri: cel al bonvivantului aparent dezabuzat şi cel al omului profund interesat de destinul altora, o conştiinţă trează. „L-a însoţit — aprecia cronicara revistei „Teatrul", Valeria Ducea, nr. 7/1963) — în situaţiile cele mai hazlii, cu un substrat permanent de căldură omenească… În *Burghezul gentilom,* unde Birlic voise ca Domnul Jourdain să apară cumsecade, mărginit „dezarmat sub raport intelectual, jenat de condiţia sa socială şi crezând sincer că stilul de viaţă la care aspiră înseamnă a avea o înaltă virtute, a fost tras spre un alt mod de a iuca. A păstrat, totuşi, o opacitate senină, suportând candid farsele *ce* i se jucau, subliniind că personajul e «victimă fără scăpare, fanatică, a unei ambiţii absurde şi ridicole care-i paralizează toate. Reacţiile normale. Această ambiţie îi impune o optică ce schimbă proporţiile lucrurilor, tulbură adevărurile şi-l îndeamnă să confunde realitatea cu imaginea pe care şi-o face el despre realitate, fiind un om deformat de iluzie, care a pierdut simţul măsurii, provocând paroxistic adevărul şi bunul simţ. Marele actor a jucat rolul acceptându-l ca personalitate umană şi subliniind cu strălucită ştiinţă a detaliului mimic, gama sentimentelor încercate. Caracterul de farsă al piesei lui Molière nu îngăduia însă adânciri de caracterizare şi actorul, tinzând spre o asemenea întreprindere, a fost, evident, handicapat. De aceea, în multe din scenele spectacolului, în care parodia e necesară, obligatorie (după opinia regizorului n.m.) interpretul s-a confundat cu domnul Jourdain (nu s-a „distanţat" — ca în interpretările altora n.m.), iar latura satirică a fost umbrită de „experienţa umană" pe care o traversează eroul"» (B. Elvin, în cronica din „Teatrul" nr. 3/1961). Sigur, a în perspectiva regizorului, care simplifica, schematiza şi povârnea montarea spre grotesc, actorul nostru făcea opinie separată; dar spre deosebire de cronicarul citat, eu cred că privirea lui Birlic era dreaptă, iar ambivalenţa interpretării sale (dacă nu era contracarată de parteneri) ar fi fost un reper al unei posibile reuşite de ansamblu. Aspectul satiric nu era „umbrit" de umanitatea eroului, ci completat, căpătând substanţialitate, în timp ce parodia celorlalţi a mărunţit sensurile. Cronicarul l-ar fi vrut numai „grotesc" şi „detaşat". Actorul s-a dorit complex şi implicat. Aflăm, de altfel, din referirile aceluiaşi semnatar la munca în repetiţii (referiri preţioase ca document) că Birlic se contopea cu domnul Jourdain într-un joc nervos, direct, iar Val. Plătăreanu, de pildă, sublinia ceea ce-i emfatic şi artificios în Cleante, punând o sticlă izolatoare

între el şi personaj, tratându-şi rolul cu o ironie degajată. În discuţiile aprinse ce s-au iscat între membrii echipei şi directorul teatrului (regizorul), Gr. Vasiliu Birlic arătase că-i e teamă de o interpretare „distanţată", care ar exprima parţial fizionomia eroilor, sărăcind-o —, reducând-o.

Mimica personajului a avut darul să lumineze — măcar într-o măsură — ceea ce simţea actorul. Chiar de la apariţie, faţa sa arăta o cumpănire ce contrasta cu îmbrăcămintea şi atitudinile, într-un mod cât se poate de comic. Era atent, obsecvios, chiar cu profesorii şarlatani ce-l înconjurau. Se străduia cu sinceritate să înţeleagă „regulile de ortografie". Pe chip i se zugrăvea o bucurie nespusă când afla că făcuse totdeauna proză fără să ştie. Urmărea, concentrat, ca un elev silitor, cu capul în piept, lecţia profesorului de filosofie şi-şi rotunjea foarte hazos gura, micşorând ochii, încreţându-şi faţa ca să rostească vocalele. Când se supăra pe vesela şi vorbăreaţa servitoare Nicole (Vasilica Tastamen) era sincer agasat, plictisit, buzele i se strâmbau de necaz. În *Oameni care tac* de Al. Voiţin, căuta — şi izbutea — tot o atitudine dublă: suferinţa omului nedreptăţit, năpăstuit şi ironia ca pavăză, hazul de necaz faţă de opresori, alternate cu atâta vioiciune şi iscusinţă de parcă fiecare din nuanţele mimice ar fi fost zugrăvite pe câte un obraz.

E o artă cu rădăcină străveche. O evocă, într-un fel, faimosul retor latin Quintillian: „În piesele scrise pentru teatru, maeştrii în arta acţiunii exprimă şi prin măşti sentimentele personajelor lor… În comedii — în afară de obişnuinţa de a arăta prin mască deosebirile dintre sclavi, negustori şi femei, paraziţi, ţărani, soldaţi, prostituate, servitoare, bătrâni austeri şi bătrâni îngăduitori, tineri serioşi şi tineri stricaţi, matroane, fete — părintele care are rolul principal, fiindcă e când violent, când indulgent, are masca purtată când cu o sprânceană — ridicată, iar cealaltă normală şi actorul obişnuieşte să arate publicului partea feţei care se potriveşte cu cele ce spune".

Tăcerea atât de expresivă a lui Birlic aveţi darul de a atrage atenţia asupra a ceea ce criticii denumesc, îndeobşte, inferioritatea personajului. Tăcerea actorului autentic e un revelator al fondului său de gândire. Uneori, o punte de trecere de la o stare la alta. Şi, câteodată, pregătirea secretă a unui salt neaşteptat. Coana Efimiţa a lui Birlic tăcea, căutând să priceapă concepţia politică a doctului ei soţ; nepricepând, îşi formula, în gând, întrebarea următoare, împreună cu Al. Giugaru, a jucat „cu mare expresie pauzele" — cum notează unul din cronicarii spectacolului din 1962, Al. Popovici. Birlic asculta zâmbind şi cu urecea ciulită peroraţiile pensionarului, clătinând din cap, pregătind sintagma admirativă „Ca dumneata, bobocule, mai rar!" I se reproşa interpretului că produce prea multă ilaritate (în dauna „comicului de conţinut") atunci când îşi leapădă „Suita de fuste" înainte de culcare. Dar aici era o tactică de aşteptare. Ritualul dezbrăcării, săvârşit în timp ce femeia ascultă ce i se turuie şi pentru a se putea apoi vârî sub plaprimă, e o subliniere tacită a intrării în regnul enigmatic al „nopţii furtunoase", ce avea să se desfăşoare mai târziu, tulburând somnul, habitudinile, amintirile celor doi soţi: Varlam, din *Omul cu mârţoaga,* tăcea misterios, incluzând senzaţia că ştie mai multe decât se presupunea şi că încrederea lui în Chirică are temeiuri mai adânci decât prietenia însăşi. Şi partenerul dădea impresia că, printre sursele puterii sale

de a rezista vitregiilor, e şi liniştea amicului de alături. În *Adam şi Eva,* Birlic transforma Actorul din piesă — scris mai plat şi după un tipar din dramaturgia lui Mihail Sebastian — într-un rol principal, scăpărător prin inteligenţă. Şi reverie. Era un visător calm, detaşat, fără efuziuni saponificate, un suport ferm pentru eroul Adam, căruia îi insufla încredere în sine. Orice alt actor de gabarit important ar fi umflat rolul mic ca să fie mai observabil. Birlic a jucat dimpotrivă, sobru, cu accent pe latura sentimentală, cu umor reţinut, dar foarte bine punctat. Şi mai ales, liniştit.

Dramaturgul şi eseistul german Peter Handke a rostit, odată, o frază substanţială despre valorile diferite ale non-vorbirii: trebuie să facem o deosebire „între tăcere, muţenie, linişte, amuţire autism, a nu putea să vorbeşti şi tăcere expresivă. Erau de urmărit aceste valori în susţinerea rolului amintit mai sus. Actorul se apropia de Adam cu zâmbet uşor şi fără nicio pornire ostentativă. Îl privea lung, tăcând. Celălalt îl întreba ce meserie are. El răspundea, agale, „Actor". „Şi ce joci?" „Nimic". Altă pauză, de cercetare reciprocă. Apoi o destăinuire domoală: „Susţin (regizorii) că sunt actor comic. Or eu am geniu tragic". (Pauză). În momentele când protagonistul se întâlneşte cu femeia iubită. Actorul se retrage ti cut, pleacă precum o umbră. Atunci când recită fragmente din *Azilul de noapte,* din *Visul unei nopţi de vară* o face ca înfăşurat într-o mantie de visare. Iar când dă câte-o replică veselă, o lasă să stăruie o clipă în aer până se stinge ecoul fiindcă următoarea are un alt caracter. Dinu Săraru a scris (după premiera din 1962, Teatrul Naţional, regia Sică Alexandrescu, alţi interpreţi: Simona Bondoc, Mihai Fotino, Dem Rădulescu, Silvia Dumitrescu-Timică, Niki Atanasiu, scenografia Jules Perahim) despre „magistrala artă a lui Birlic de a nuanţa fiegşte silabă a replicii şi fiecare schiţă de gest sau grimasă" în compunerea acestui „Actor ratat, puţin aiurit, puţin caraghios, dar cu un fond sufletesc admirabil, un fel de Sancho Panza al lui Adam". E adevărat, dar, încă odată, în text era mai puţin şi aş cuteza să susţin că prin alternanţele delicate dintre vorbire şi tăcere artistul a supradimensionat personajul, aureolându-l în aşa fel încât l-a „determinat pe cronicarul-teatrolog Florin Tornea să „analizeze în mod special, aici, în acest spectacol, nu de mare relief, „Arta lui de a descoperi în gest şi atitudine. Substratul permanent uman care le determină şi le justifică".

În *Siciliana,* tot de Aurel Baranga, tot la National (1962) şi tot în regia lui Sică Alexandrescu (asistent, Dinu Cernescu — în distribuţie Florin Vasiliu, Al. Giugaru, Coca Andronescu, Sanda Toma), Birlic personifica un director general de minister, Tache Valsamache (50 ani), în tandem cu soţia sa Jeni Valsamache (jucată de Nataşa Alexandra). Un soţ excedat, dornic de logică şi pace casnică. E însă împins mereu spre intervenţii în favoarea pramatiei de fiu, spre trafic de influenţă, şi alte făptuiri ce nu-i plac deloc. Are umor mustos, tipic moldovenesc, e înarmat cu scutul ironiei, dar face faţă cu greu necontenitului şi imprevizibilului asalt familial. Şi atunci optează pentru o modalitate particulară de ripostă. Cele mai multe din replicile sale au semnul interogaţiei. *Jeni:* Auzi, Tache? Băiatul (care mistifică n.m.) are treizeci şi nouă cu nouă. *Tache* (după o tăcere): Da' dimineaţă cât a avut? *Nichi:* Şi zece. Tache (după o pauză): Ce-l doare?" (toate le spune imperturbabil). *Jeni* (izbucnind): Copilul e bolnav! *Tache:* Şi ce vrei să fac? (pauză). „Cheamă doctorul". Nichi e de

părere, la un moment dat, că tânărul Valsamache ar putea să moară. Tache, care citeşte în continuare ziarul, întreabă, într-un târziu, pe tonul cel mai banal: „. Şi, mă rog, de ce să moară? *Nichi:* Parcă dv. Nu ştiţi? *Tache* (pauză): Ce să ştiu?" În mai toate discuţiile el va pune întrebări subtil ironice, plictisite, uneori agasate, cu largi pauzări, ce accentuiază efectul comic.

Pline de tâlc sunt şi mutismele din *Paşi spre lună,* filmul lui Gopo şi, de un farmec aparte, cele din *Titanic Vals,* unde într-o bună parte a acţiunii Birlic se reţine să vorbească, mai ales că e şi deţinătorul a două secrete capitale: ştia al cui e băieţelul care s-a născut în familie şi a căpătat o mamă de împrumut, şi coace în gând farsa pe care o va juca familiei, declarând alegătorilor că nu vrea să fie ales.

În *Oamenii care tac* de Al. Voiţin a impresionat spectatorii — şi pe toţi criticii — prin zăcământul de omenie al personajului Zigu, „negustor ambulant intrat din eroare în mâinile (şi închisoarea) poliţiei secrete. Regizorul Mihai Berechet făcuse o distribuţie excelentă: Emil Botta, Aurel Munteanu, Carmen Stănescu, Irina Răchiţeanu-Şirianu — care funcţiona remarcabil. Birlic realiza aici nu numai una din performanţele sale în registrul tragi-comic, dar şi o relaţie ideală cu partenerii. Şi cu toate că aceştia erau de anvergură, iar actorul nostru n-a ţinut deloc să iasă el în evidenţă, unul din cei mai serioşi critici ai acelui anotimp (1961), Dumitru Solomon, a apreciat (în „Gazeta Literară") că e vorba de „un veritabil recital actoricesc de virtuozitate interpretativă. Actorul creează un personaj autentic", ţesut din umor şi tristeţe, curaj şi spaimă, exuberanţă şi duioşie (…) ştie să nuanţeze şi să dozeze fără a forţa unitatea de stil a rolului. Cu o asemănătoare căldură preţuia întruchiparea lui Zigu, cronicara revistei „Teatrul" (nr. 1/1961), Mira Iosif, găsind că artistul făurise „nu numai un negustor ambulant, ci şi un artist ambulant (…) El mimează pe rând naivitatea, neînţelegerea, supunere, curaj, cinism, sentimentalism".

Cu umor blajin a susţinut şi rolul din o *zi de odihnă* de Valentin Kataev, pusă în scenă de Sică Alexandrescu la Teatrul Modern (1948 — 49) — unde era împreună cu soţii Timică — iar cu umor pletoric, personajul lovit de scleroză din comedia — altfel destul de plată — a lui Al. Voiţin *Tezaurul lui Justian* (Teatrul Naţional, regia imihai Berechet, în distribuţie Silvia Timică, Dem Rădulescu, Mihai Fotino), cronicarul Călin Căi iman remarcând (în „Teatrul" nr. 10 /1965) că „joacă savuros ramolismentul lui Pentapolis, amneziile şi confuziile acestuia". În piesa mai puţin reuşită, a lui Mircea Ştefănescu, *Nepotul domnului prefect,* tot Birlic era stâlpul de susţinere a spectacolului — atât cât îl (şi se) putea susţine. Regizorul (ca şi scriitorul) mizase, de altfel, pe aceasta. Am notat, în *Jurnal de critic,* cum l-am întâlnit pe regizor pe strada Sărindar, când se ducea la prima repetiţie (1949); l-am abordat cu o întrebare, din partea revistei „Rampa", privitoare la părăsirea sălii Modern ele sub Cercul Militar, de către Teatrul Naţional. „E adevărat" — mi-a răspuns. „Păi de ce-aţi dat-o?" „Fiindcă ni s-a luat. Dar în schimb am obţinut fostul teatru al Mariei Filotti. Deschidem sala în primăvară, cu o comedie noua, de Mircea Ştefănescu *Nepotul domnului prefect".* „E bună? Va fi succes, dom Sică?", mă interesez cu naivitatea reporterului foarte tânăr. Îmi zice, râzând din colţul gurii: „Cu

Birlic în rolul principal?. Dumneata ce-ţi închipui?”

Blestematele fantome de Eduardo de Filippo a însemnat, la Teatrul Naţional, reîntâlnirea dintre doi actori de statură uriaşă: Ion Iancovescu şi Gr. Vasiliu Birlic. Mai lucraseră împreună, în 1938/39, la Teatrul Vesel (vara, acesta funcţiona în grădina cinematografului „Marconi” de pe Calea Griviţei), vodevilul *Ţi-a făcut cu ochiul* de Hennequin şi Weber (împreună cu Ion Talianu, Florica Demion, Fi fi Ilarand), iar la Teatrul „Colorado”, înfiinţat de Birlic (care era şi director, şi proprietar) *Corabia lui Noe* de Sergio Pugliese, tradusă de N. Carandino. Fiind regizor, Iancovescu îşi rezervase doar „un rol episodic în distribuţie, care era dominată de Birlic în rolul unui marinar bătrân extravagant., amintind de un personaj asemănător al lui Bernard Shaw. Montată grăbit, într-un timp nu prea propice artei teatrale (noiembrie 1941), şi deşi era scenografiată spiritual de Cella Voinescu, W. Siegfried, sculptorul Vasiliu Falti şi pictorul Paul Miracovici, piesa n-arăta prea bine şi nici nu s-a reprezentat prea mult. Debuta însă o actriţa. Splendidă, Eugenia Bădulescu şi avea hazul lui special, bătrânul N. Niculescu-Buzău.

Acum însă, în 1957, cei doi corifei se aflau amândoi pe scena Teatrului Naţional, sub oblăduirea directorului Ion Marin Sadoveanu şi într-un context care obliga. Conducătorul instituţiei declarase, în presă, că a ales piesa „pentru Iancovescu” şi că i-a încredinţat şi direcţia de scenă. Povestea unui soţ încornorat, ce ei-ede în fantome, a fost situată într-un univers misterios şi a căpătat o atmosferă pe care lectura textului nu te îndemn câtuşi de puţin s-o prevezi. La premieră, bolnav, Iacovescu a dat rolului principal un tonus-scăzut, makmult grav; Birlic l-a menajat cu deferenţă şi şi-a modulaţi personajul Raffaele pe lungimile de undă ale acelci modalităţi generale. Mai jucau Simona Bondoc, Eliza Petrâchescu. Al. Demetriade, Victoria Corciov. Ca totdeauna, Birlic s-a detaşat, lucrând rolul în filigran, din nou cu o mare atenţie faţă de detalii şi de nuanţe. „Nu se poate vorbi ele Birlic — scria „Contemporanul” (22 februarie 1957) — decât ca de un comedian inspirat. De cel mai mare instinct scenic. Toate efectele lui şi-au atins ţinta: un simplu gest al mâinilor, a gurii care „caută un cuvânt, zâmbetul care îngheaţă, acel amestec dt Timiditate, de viclenie, de stupoare, redat prin reacţii infinitezimale ale expresiei completează imaginea unui actor de mare clasă”. Lui Mircea Alexandrescu i-a plăcut mai puţin („Teatrul” nr. 4/1957); recunoscând că actorul „are incontestabil o creaţie în rolul portarului Raffaele” criticul socoate că „a fos tentat uneori spre efectele cunoscute, spre gesturi de un comic de care nu era întotdeauna nevoie”. Acelaşi critic mai are impresia că interpretul „nu şi-a marcat evoluţia către dezvăluirea unor adâncuri sufleteşti, unde zace amărăciunea vieţii, cu nevoile şi suferinţele ei” — impresia pe care, eu, unul, n-am avut-o, considerând că s-a făcut, de către interpret, un efort suplimentar de a se păstra ceea ce eroul principal nu putea duce până la capăt în acel moment. M.A., conchide, legitim, ca „vis comica a lui Birlic a constituit obiectul unei entuziaste aprecieri unanime”, Eduard Covali dezghioacă o scenă ce explică şi ea provenienţa unei anume dilatări comice momentane în Acel spectacol, examinând unul din procedeele favorite ale actorului, *distracţia* — omul obsedat de un anume gând încurcă toate celelalte acţiuni, devenind astfel, vizibil, sursă universală de comic. „Prima grijă a unui hoţ

în exerciţiul funcţiunii este aceea de a nu fi prins. Portarul casei cu fantome din piesa lui De Fillipo, intenţionând subtilizeze nişte cravate de la noul locatar, se găseşte în această situaţie. Încercând să-şi stăpânească emoţiile, Birlic se apropie de coşul în care se găsesc cravatele. Cu un calm aparent îşi roteşte ochii în toate părţile. Schiţează un gest timid spre coş, dar speriat deodată de propria sa imaginaţie, care anticipează surpriza, tresare şi repetă privirea circulară. Totul e în ordine, Mina se îndreaptă din nou spre obiectul dorit, dar panica îl copleşeşte. Neliniştea îi creşte în aşa măsură, încât mişcările se încurcă din ce în ce mai mult şi o biată cravată este băgată în buzunar cu aceeaşi greutate. Cu care ai introduce un cearşaf. Comicul savuros al situaţiei creşte în intensitate când operaţia este repetată aproape identic cu a doua cravată. Aceleaşi priviri speriate, aceleaşi ezitări, aceeaşi precipitare în gesturile liniile. Totul este îngroşat, dar — datorită excesivei sinceităţi pe care o pune actorul în realizarea rolului — exagerarea nu supără, ci dimpotrivă, adaugă un farmec în plus".

Condus cu măiestrie regizorală de Al. Finţi, a compus cu originalitate făptura lui Harpagon (1964). Avea un stil comunicativ, nu făcea paradă de virtuozitate, îşi distribuia atenţia asupra a tot ceea ce se întâmpla în scenă. Eroul era calm când îşi făcea socotelile, disimulând cu multă viclenie când îşi punea la încercare fiul sau servitorul, schiţând chiar un zâmbet galant, cu ochii îngustaţi, în convorbirile cu femeile. Când venea vorba de bani, îl prindea însă o nelinişte zvârcolită, ce-l purta prin ţinuturile negre ale disperării, până aproape de nebunie. În cea mai mare parte a rolului se distingea însă prin gesturile măsurate, studiul atent al măştii, alternarea savantă a tonurilor, atenţia acordată detaliului semnificativ. Umorul consubstanţial lui Birlic dobândea aici sclipiri noi. Comunicarea cu partenerii era caracterizată de o anume familiaritate voioasă, pe „care în alte interpretări personajul n-a avut-o.

Într-o convorbire mai veche cu Radu Beligan, (am publicat-o în cartea *Personajul în teatru)* ei vorbea despre starea ele spirit pe care o avea când lucra împreună cu marii actori ce constituiau „echipa de comedie" a Teatrului National, amintindu-l şi pe Birlic: „Dacă intram în scenă şi eram întâmpinat de o replică spusă de (…) Birlic atmosfera de adevăr era gata creată. Nu-mi rămânea decât să mă integrez ei. Parcă ţeseam, toţi la un loc, o pânză".

A mai făcut parte din distribuţia spectacolului *Fata fără zestre* de A. Ostrovski.

La comemorarea lui Vasile Alecsandri, în spectacolul consacrat dramaturgului pe scena Teatrului Naţional — unde Marcel Anghelescu a dat chip lui *Barbu Lăutarul,* Dragii Olteanu *Coanei Chir iţa,* Cosma Braşoveanu *Paraponisietului* — Birlic a zugrăvit o teribilă *Mama Angheluşa.* De sub broboada înflorată apărea o perucă albă (cărare la mijloc). Purta un contăş cu blană de jder. Multe inele pe degete. Faţa era. Ridată, cu o expresie concentrată, gravă. Privirea era grea. Gesturile măsurate. Rostirea ondulată — când cu dulceaţă, când cu otravă — cu raccourci-uri neaşteptate şi deosebit de penetranta. Era o apariţie ocazională — dar cu cât meşteşug lucrată! „Teatrul este arhitectură — îi declara actorul unui gazetar. Fiecare moment se construieşte arhitectonic, cu migală şi exigenţă".

Aş semnala că niciunul din rolurile realizate de Birlic nu semăna cu vreun altul

făcut de el, ori de altcineva. Se situau, desigur, pe trepte diferite în scala valorilor; dar nu putem afirma că artistul s-a copiat cândva pe sine. Dacă s-au produs asemenea referiri la adresa lui, ele vizau probabil repetarea unor procedee, folosirea unei anume torsiuni fizice caracteristi**ce,** mersul cu paşi mari şi apăsaţi, unele efecte mimice (şi pantomimice), răsucirile verbale. Constituţia fiecărui ral se deosebea de celelalte. Originalitatea întruchipărilor era absolută, similitudine» unor modalităţi, relativă. Tudor Vianu e de părere că originalitatea unei creaţii artistice trebuie desluşită în notele ei constitutive; avem a observa, de pildă, clacă lucrarea are *incitate,* adică ceea ce nu e achiziţionat ci înnăscut; şi era limpede pentru orice. Spectator că personlajul căruia îi clădea viaţă actorul avea autenticitate, se implanta cu naturaleţe în mediul său natural şi social, acţiona după legile sale proprii. Originalitatea — mai spunea esteticianul — poate fi recunoscută şi în *spontaneitate;* iar aceasta era o caracteristica definitorie a actorului nostru, care ţâşnea în scenă parcă venind direct din locul evocat de el, din starea descrisă de chiar apariţia sa. Intra în rol nu în scenă, ci cu mult înainta de începerea spectacolului; ca tânăr reporter am încercat să-l abordez, o dată, în spatele decorului (la *Egor Buliciov şi alţii)* pentru nu ştiu ce daravelă gazetărească minoră. Umbla de colo până colo, cu enorma tubă în spate, rostind replici nedesluşite, râzând, frământându-se; mă privea fără să mă vadă, mă asculta fără să mă şi audă, iar când a intrat în scenă a ajuns în faţa lui Egor-Calboreanu de parcă efectiv ar fi aşteptat până atunci în holul încăperii din casa aceluia. Spontaneitatea era trăsătura principală în atacul roiului, ca şi în relaţia cu partenerii, în modul de a convorbi cu ¡n-ai mulţi odată, în declanşarea acţiunilor fizice.

E greu de spus dacă demersul său artistic se caracteriza totdeauna şi prin *noutate* în expresivitate; era mai degrabă un actor tradiţionalist, şi nu cred că manifesta apetenţă pentru experienţe novatoare în planul formelor. De altminteri, a fost călăuzit primordial de regizori car;

nici ei nu erau pasionaţi de inovare, ori de „preluarea unor modalităţi scenice de dată recentă. Poate însă că noutatea era, uneori, a ideii, sau a facturii psihice a personajului, a măştii — şi în acest sens sunt evocabile, iarăşi, personajele! sale caragialene, molliereşti. Gorkiene. Din aii unghi de vedere privind lucrurile, avem a reţine şi faptul că eroii din piesele lui Sebastian, Baranga, Beniuc, Voiţin, cărora le dădea chip şi statură pentru prima oară, în premiere, erau de o noutate indiscutabilă, prin întâia naştere — ca să zic aşa — căci în galaxia scenei oamenii din piese se nasc şi renasc fără încetare; şi, la drept vorbind (când e de valoare şi se clasicizează), ci capătă proporţii de mit şi aureola nemuririi, ca Don Juan, Hamlet, Harpagon, Caţavencu.

Şi ar mai fi. De fătut o remarcă: Birlic era original prin el însuşi, nu putea fi imitat, n-a avut epigon, nu l-a moştenit nimeni ca *tip.* Ceea ce s-a întâmplat şi cu Toma Caragiu — ca să luăm un exemplu din posteritatea lui. Teatrologul francez Henri Gouhier dezvoltă, în cartea sa *Teatrul contemporan în lume* (Paris, 1961), un Punct de vedere cu privire la o anume relaţie între eroul scenic şi public. O fiinţă în supraexistenţă — ni se spune — nu poate ocupa scena fără a cristaliza o tendinţă a publicului prin fixarea unui fenomen psihologic. Eroul iradiază şi are priză în teatru

pentru că psihismul său corespunde cadrelor unei mentalităţi colective.

Cred că aceasta s-a întâmplat mai ales în primii zece ani de activitate bucureşteană, când şi repertoriul actorului — în linii generale — şi eroul pe care-l inaugura, ori îl multiplica, răspundea unei nevoi, a spectatorului de a se opune climatului politic tensionat, prin râs şi evaziune.

Se întâmplă — continuă ceretătorul francez — ca vedeta să creeze o *altă piesă* decât aceea gândită de poetul dramatic şi pe care succesul deplin să i-o atribuie actorului mai mult decât scriitorului. E diferenţa dintre două situaţii: când roiul corespunde unui *clişeu* şi când devine un *arhetip,* excelând printr-o profundă tensiune interioară, chiar dacă acea creaţie rimează cu o conştiinţă socială temporară şi răspund unei compensaţii mai superficiale. Şi chiar dacă, în condiţiile unei piese mai convenţionale — farsă, vodevil, melodramă — nu se poate vorbi de un catharsis, ci de un soi de anestezie colectivă. Căci şi în atare cazuri se vădeşte tendinţa de a încărca lucrarea de artă cu ceea ce noi nu suntem în stare a face, pentru. A parveni la o totalitate psihică.

La 40 de ani de activitate Birlic a fost sărbătorit de prieteni şi colegi. S-a întocmit un spectacol special, pe scena Sălii Palatului. În partea I-a s-a reprezentat *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea* (Birlic, Giugaru, Eugenia Bamme). Partea a doua a aparţinut muzicienilor: au cântat Petre Ştefănescu-Goangă, Viorica Cortez Guguianu, Ludovic Spiss. Aida Abagief, Lucia Bercescu, şi au dansat Irinel Liciu şi Gabriel Popescu. În partea a III-a, s-a jucat comedia într-un act o *seară placidă* de G. Courteline, în traducerea lui C. Cristobald, de către Birlic, Matei Alexandru, Valeria Nanci-Birlic, Dragă Olteanu. Regia, Laurenţiu Azimioară, scenografia arh. Gheorghe Bedros, prezentarea programului, Florin Piersic. În caietul spectacolului s-a publicat un articol omagial al lui Victor Eftimiu. „A cucerit — scrie dramaturgul-academician — de la început, pe bucureşteni prin umorul, prin simplicitatea jocului său, prin procedee care îi aparţineau, care nu aminteau de alţi comici ai epocii. S-a impus de la debuturile sale pe scenele Capitalei, a cucerit, în fiecare zi, treaptă cu treaptă, înălţimile celebrităţii, devenind, cu vremea, actorul nostru cel mai popular. Însemnând în comedie ceea ce a fost G. Vraca în tragedie. Dar Birlic nu este numai un actor de comedie. El are accente dramatice de o mare intensitate şi totuşi atât de discrete, accente care impresionează, care emoţionează cu atât mai mult cu cât vin din partea unui om ce a făcut pe oameni să râdă".

Nimeni n-ai" mai putea reface azi întregul itinerar pe planeta Thaliei al lui Grigore Vasiliu Birlic. Căci a jucat nu numai în piese nota în presă, sau consemnate măcar în anunţuri publicitare, ci şi în spectacole ocazionale — cum a fost acela de la jubileul de 50 ani de activitate teatrală a colegului N. Niculescu-Buzău, sau în colajul caragialean de la Piatra Neamţ, apoi în schiţe prezentate în cluburi, case de cultură, cămine culturale, atenee populare, în momente realizate pe platoul televiziunii. Nu avem o evidenţă a pieselor la a căror localizare sau adaptare a contribuit. Menţionez doar un titlu: *Dragoste pe cartelă,* „adaptare" semnată împreună cu Radu Beligan. Nu l-am mai putut consulta pe fratele său, sculptorul, care a decedat la puţină vreme după ce-l contactasem şi care mi-ar fi povestit despre copilăria, adolescenţa şi prima etapă a carierei artistului, la Cernăuţi. Nu am

avut cum să stau de vorbă cu a doua soţie, Valeria Nanci-Birlic, care a plecat, după moartea soţului ei, în străinătate, luând şi copilul cu ea, fiul pentru care Birlic povestea în tot locul că e „cel mai fericit tată de pe pământ". Nu ştiu dacă mai există persoane care i-au fost atât de apropiate încât să deţină documente (ori amintiri personale) despre viaţa actorului. Am stat de vorbă cu unii din cei ce i-au fost parteneri.

Alţii, foarte apropiaţi lui, care l-au preţuit şi iubit, nu mai sunt printre noi. Câţiva au lăsat mărturii: „M-a pasionat să mă întâlnesc pe scenă cu (…) Birlic. Faţă în faţă, pe scenă, cu un maestru. Iată emoţia cea mare, vibraţie clocotitoare" (Marcel Anghelescu).

E cert că biografia artistului e mult mai bogată decât am putut-o cuprinde aici. D completez, amintind că în 1939 a jucat la „Comedia" *Omul cu mârţoaga.* Tot aici a avut şi triumful cu *Topaze,* fiind „emoţionant în candoarea sa sufletească, perseverent într-un crez de viaţă, a avut, izbucnirile violente ale omului atins în cinstea lui — apoi, într-o schimbare remarcabilă de faţă, a fost acel Topaze elegant, uşuratic, cinic şi. Amoral, încadrat perfect în contemporaneitate" (Tudor Şoimaru, în „Vremea" din îi septembrie 1943). „Comedia" ţinea de trustul teatral SCITA (Societatea Cooperativă de întreprinderi Teatrale şi Artistice, cuprinzând teatrele Vesel, Comedia, Marconi, Liber, Regina Maria). S-a dezmembrat în 1939. Sică Alexandrescu a rămas director numai al Teatrului Comedia; pe timpul cât a fost mobilizat, a subînchiriat sala lui Birlic, care-şi efectuează astfel primul directorat al său — şi o face cu. Sirg. În 1940 întemeiază şi, compania proprie — la Volta-Buzeşti — devenită, în scurtă vreme, „Birlic — Timică". Întrebat de reporterul G. Mihalache, de la „Timpul": „Cum îţi petreci timpul liber?" răspunde scurt: „Pentru mine nu există timp liber".

Prin nu ştiu ce împrejurare — fie că l-a întâlnit pe autorul francez Marcel Pagnol, fie printr-un intermediar — a căpătat de la colegul galic o dedicaţie pe revista literară mensuală „Livres de France" (numărul din martie 1.964 — ce-i era consacrat în întregime): „En toute amitié!". Tot la „Comedia", Birlic l-a realizat pe Ichim din *Steaua fără nume, cu* care s-a făcut apoi un lung turneu prin ţară. A mai fost pe afişul spectacolului *Zaza,* prelucrare de Mircea Ştefănescu după Pierre Bentoi şi Charles Simon (cu Elvira Godeanu, Geo Barton, Eugenia Bădulescu, Ion Talianu — care semna şi regia scenografia fiind a lui George Voinescu), *Azaïs* de Louis Verneuil şi G. Beer (traducerea Ion Iancovescu, regia Ion Talianu, decoruri V. Fedeorov, muzica Dinu Şerbâneşcu), comedia *Bobiţă* de Tudor Muşatescu şi altele. Un articol (nesemnat), din aceşti ani, când actorul ocupa şi postul de director, îl zugrăveşte ca pe un „Demon pentru care lumea are valoare în măsura în care furnizează spectatori. Neastâmpăr interior care nu-şi găseşte calmul decât pe scenă" pe scena care ar dori-o mare cât toată lip. la lumii şi având drept rampă, zarea (…) — Se hrăneşte cu roluri, doarme cu roluri, visează numai roluri, umblă numai printre roluri".

În toamna anului 1944 a întemeiat, într-un subsol al imobilului din str. G.G. Assan nr. 3 (în care, la etajul doi, a locuit — şi a pierit — Toma Caragiu!) Teatrul „Colorado". Era mic, bine amenajat (dar de la galerie nu se vedea aproape deloc

scena). Am vizionat aici, între 1944 şi 1947, *Aşternutul de mătase* de A. Birabearr, *Domnul de la ora* 5, *Copilul altuia* de Şkvarkin, *Nunta de argint* (cu Lucia Sturdza Bulândra), *Titanie-Vals, — Topaze* şi *Aii-Baba* după Arnold şi Bach — spectacol cu care s-a încheiat viaţa acestui teatru.

Un articol-interviu din această perioadă (de G. Mihalache în „Cortina", 16 aprilie 1946) îl arată din nou, pe director, aferat, preocupat de zeci de probleme, plin de visuri şi proiecte, dornic să-şi impună teatru!, interesat cu fervoare de rentabilitatea instituţiei.

L-am cunoscut personal — în treacăt — în 1945. Am publicat note şi recenzii despre unele din piesele reprezentate la „Colorado". În 1946, după cronica mea foarte critică la *Sclavul înnebunit* de Gugliemo Gianini, (adaptat de V. Timuş) Birlic s-a supărat din cale-afară; clar ¡montarea era neîngrijită, sumară, actorii nu memorizaseră textul, se juca în dorul lelii, piesa era minoră, fadă. Aveam obiceiul — după ce ¡apărea cronica — să trec pe la teatru şi să ascult părerile celor vizaţi despre ce exprimasem în gazetă. Un coleg, bătrân cronicar, îmi tot explica, răbdător, că sunt în eroare şi că într-o zi lor să mă şi bată. Eu însă o ţineam pe-a mea, ca jupâneasa chioară pe drumul drept.

Aşadar mă aflam în chichineaţa de birou a directorului, în care acesta, mânios, fulgera, tuşea, strănuta, mă inunda cu reproşuri. «„De junele ai scos, drăguţă, că piesa e „meschină"? N-ai văzut ce omor de public vine la ea? N-ai observat cum se râde? Cum se aplaudă?… Şi pe urmă, să mă faci pe mine de ocară, că nu ştiu textul… că trag cu urechea la sufleor? Da' se poate Am încercat să-i prezint argumentele mele. Nu mă asculta. Pe măsură ce vorbea, se monta şi mai rău. Încercam să-l liniştesc, dar mai degrabă puneam paie pe foc.

A sunat telefonul. O convorbire agitată, pe probleme financiare. Isprăvind-o, a căpătat, brusc, o figură calmă, zâmbitoare:

— Despre ce vorbeam, drăguţă?

— Despre rolul dumneavoastră.

— A, da… (dar cu ton schimbat) Ştii c-a trebuit să-l înlocuiesc, în câteva zwe pe Talianu (bolnav) cu Niculescu-Buzău?

— Ştiu…

— Apoi, vezi? Ţine seama… Pe urmă, îi spuie vrasă-zică, Eugeniei Bădulescu ba că e bine, ba că nu e bine… Ori laudă până la capăt, ori înjură consecvent… Nu?

— Am zis că joacă sensibil şi adecvat în actul întâi, dar cu ostentaţie în celelalte.

— Ei, pe dracu'!… Nu ţi-a plăcut nici Geta Tudorache, care e o fiinţă adorabilă… Apoi ce gust ai dumneata, drăguţă?

— În schimb, mi s-a părut foarte la locul lui George Mărutză; cred că e cel mai bun actor al trupei dumneavoastră.

Avui parte de surâsul angelic al amfitrionului:

— Cel mai bun actor al trupei sunt eu, aşa să ştii… iar Mărutză e şi el extraordinar; în *anumite* roluri.

— Dumneavoastră sunteţi genial, nu intraţi în discuţie.

— A! Aşa da… Dar eşti sincer, sau mă iei peste picior?

— Vă admir de când vă cunosc. Mi-aţi dat şi un autograf, la Iaşi, când aţi fost în turneu cu Jules Cazaban, în timpul războiului.

— Zău, bre? Nu mai spune? Şi-l păstrezi?

— Da, îl păstrez. Ca pe multe altele.

— Şi ce-ţi scriam eu acolo ce-ţi scriam?

— „Tânărului spectator care pretinde că mă iubeşte, iubirea mea".

— Frumos!

Şi ne-am înseninat cu totul. Mi-a mărturisit că piesa nu-i prea place nici lui, dar n-a avut alta la îndemână. „Crezi că eu n-aş vrea să joc o comedie de Caragiale, stau de Molière? Dar uite şi dumneata la scena asta, la teatrul ăsta… Ştii în ce dificultăţi financiare mă zbat?

Îi dau dreptate.

— Ei, şi n-am nici actori… Băiatul ăla care nu te-a încântat deloc… Cum era să-ţi placă? E regizor tehnic la mine. Dar ce era să fac? Pe cine să pun într-un rol de două vorbe?… La toamnă va fi altfel, aisă vezi… Vrasăzică eşti moldovean, de la… Nu ştiam…

Ne-am luat de vorbă despre Fălticeni. Artistul a devenit duios, sentimental.

Ne-a întrerupt, brusc, soţia, doamna Angela Mateescu, deschizând uşa bărbăteşte şi întrebând autoritar: „Dragă, ai de gând să mai vii azi la scenă, ori…?"

— Păi trebuia să-l scutur pe dumnealui, nu? De abia a făcut caş la gură şi mă şi critică. Pe mine, înţelegi?

Apoi, pornit:

— Eu, domnule, dacă mai umbli cu cronici de astea insidoase, să ştii că mă adresez ministerului…

M-a condus pe scări, şoptindu-mi:

— Dânşii, ai mei, trebuie să ştie că te-am pus la punct; nu te supăra, aşa e piesa…

Şi la ieşire:

— Vrei să iei masa cu mine, la Capşa? Nu ca să mă pun bine cu dumneata…

— Sigur că vreau.

— Dă-mi mâine un telefon. Te deranjează dacă-l chemăm şi pe Jules?

Cu Jules Cazaban aveam relaţii mai vechi, aş putea spune de amiciţie, astfel că…

Ne-am întâlnit peste o săptămână. N-a fost un prânz, ci un spectacol singular, încântător. Fiindcă, la un moment dat, s-a alăturat şi Iancovescu. Se afla singur, în local, când am sosit noi.

Ei vorbeau, fredonau, jucau roluri, povesteau anecdote şi eu stăteam ca un pui de găină, siderat, uitând şi „consommé"-ul răcit în ceaşcă.

În 1946, Sică Alexandrescu l-a chemat pentru piesa de debut a lui Aurel Baranga, *Bal la Făgădău.* În 1948, Zaharia Stancu l-a poftit, împreună cu cei mai însemnaţi actori români, să intre în rândurile Teatrului Naţional. Timp de zece ani a obţinut aici rezultate glorioase şi a trăit efervescent existenţa instituţiei. A călătorit peste hotare, cu turneele ei. A fost premiat, sărbătorit, a primit titlul cel mai important. Înspre sfârşitul vieţii, îmbătrânit înainte de vreme, obosit, suferind, a

primit cu bucurie să reia rolul din *Birlic.* Am văzut spectacolul — destul de improvizat şi cu o trupă de strânsură. Lumea îl aplauda frenetic, dar zâmbetul lui era amar.

Cu unele schimbări în distribuţie — îmi pare — spectacolul a plecat în turneu în Israel, unde i se făceau actorului adevărate manifestaţii. Doamna Silvia Dumitrescu-Timică mi-a povestit că rolul îl epuiza acum pe interpretul principal, care, ieşind din scenă, era atât de transpirat încât trebuia să i se schimbe cămaşa; apoi se întindea puţin pe o canapea din culise, tremurând.

S-a stins la 14 februarie 1970, Au venit să-şi ia rămas bun de la el, pe vreme de iarnă, zeci de mii de oameni. L-au însoţit pe ultimul drum, într-un cortegiu nesfârşit. L-au omagiat în tăcere pe acest „profesionist exemplar, un pasionat al vieţii teatrale, un spirit viu, neliniştit, într-o efervestenţă necontenită, întreaga lui existenţă nefiind închinată altor satisfacţii decât mulţumirilor pe care i le-aducea scena". (Aurel Baranga).

Dosarul de la Biblioteca Teatrului Naţional, în care se păstrează ce a rămas de la el — şi despre el — dosar surprinzător de sărac, din incuria nenorocită a celor ce aveau îndatorirea să-l ţină la zi, conţine o hârtie administrativă cu o singură amendă — pentru o întârziere oarecare — o cerere prin care „artistul poporului Gr. Vasiliu Birlic solicită o butelie de aragaz", actul de căsătorie cu Angela Mateescu, datat 19 aprilie 1935, câteva afişe, două-trei caiete-program, fotografii de familie şi din roluri, niscaiva cronici bucureştene, din miile — româneşti şi străine, care ar fi trebuit să se afle aici — şi „Decizie de pensionare, la cererea sa" din 1 „iunie 1968.

Desigur, nu din dosare se reconstituie flacăra care înseamnă viaţa şi opera unui artist ca Birlic. Păcat doar că mărturiile sale au fost atât de puţine. Iar câte sunt, atât de fragmentare. Pentru că vorbea puţin şi aproape deloc despre sine, unii l-au şi apreciat greşit. Avea însă inteligenţa ascuţită a observatorului artist şi putere de pătrundere. Citea foarte mult. Îşi forma opinii proprii despre piese, personaje, autori, despre fenomene ale mişcării teatrale. Am avut ocazia să-l cunosc ceva mai îndeaproape decât alţii şi să discut, uneori îndelung, cu el. Era un om bun, spiritual şi vesel — e drept, susceptibil, chiar supărăcios, dar lipsit de ranchiună, răutăţi şi vindicaţii coclite — afectuos, conservând amiciţii durabile, interesat de ceea ce apărea nou în arta pe care o slujea, extrem de muncitor şi conştiincios, niciodată pe deplin convins de laudele ce i se aduceau, foarte sensibil la critică (o primea greu, o mistuia aşijderea, dar o accepta până la urmă dacă era onestă, dreaptă), săritor pentru prieteni, chiar şi pentru necunos. Cuţi, precaut ironic cu poltronii, iubindu-şi fără preget publicul.

Cred că era, în fond, un sentimental. În orice caz, toţi l-am cunoscut ca foarte emotiv. Şi, poate, un romantic. În 1957, revista „Teatrul" l-a rugat să semneze un articol de fond: *La început de stagiune* (octombrie). Iată ce şi cum a scris: «„Nu mai ţin minte care actor francez (mi se pare că Sacha Guitry) a spus o dată, la începutul unei stagiuni: „Le printemps c'est le commencement de la vie; l'automne c'est plus

que ça: c'est le commencement de Théâtre"…[1]). Pe vremea când am citit această butadă, eram încă foarte tânăr (ţin foarte mult la acest „foarte"), atât de tânăr, încât n-am înţeles aproape nimic din paradoxul umoristului francez. Trăiam în afară de anotimpuri, puţin îmi păsa când începe viaţa şi când sfârşeşte teatrul. Stabilisem de mult câteva ecuaţii — să-i zicem existenţiale — între viaţa *mea* (ţin mult la acest posesiv) şi teatru, între teatrul meu şi viaţă. Că era primăvară, copaci în floare, dragoste peste tot, ce conta; eu jucam. Că era toamnă, plecau cocorii, începeau vânturile să bată şi frunzele să caclă, puţin îmi păsa; eu începeam să joc. Şi în felul acesta s-au perindat multe şi splendide anotimpuri, am simţit cum mi se topesc superlativele (nu mai eram „foarte"), cum tot mai rar şi mai prudent spun „eu" sau „al meu". Şi într-o zi, am înţeles că nu fără rost „mon vieux Sacha" insinua că atunci când viaţa, care a început primăvara, se pregăteşte pentru odihnă sub pământ, teatrul îi ia flacăra din mină şi, proaspăt ca un efeb antic, o trece peşte frigul iernii, peste criza ploilor de primăvară şi o duce până când ecloziunea vieţii în vară o face să merite o clipă de odihnă. De aceea, la această frumoasă oră a începuturilor autumnale, eu actorul şi „bătrânul" din mine (n-am spus „actorul bătrân"!) mă închin în faţa acestui splendid eveniment — începutul unei stagiuni de teatru — prin care esenţa nobilă a vieţii, vibraţia şi curajul tinereţii, înţelepciunea ploii trecute în fruct, a frunzei smulse de vânt îşi trec prerogativele şi esenţele în mâinile fine şi expresive ale artei. Seminţele au coborât sub pământ şi aşteaptă, subpământul scenei noastre (ateliere, croitorii, săli obscure în care se repeta luminoasele replici) va răzbate eu tind în aplauzele de aur ale premierelor. Va începe primăvara artei, în toamna roadelor obosite. Eterna primăvară, în care cu toţii întinerim, în care cu toţii iubim, din care niciunul dintre noi n-are voie să lipsească. Tragă-se cortinele, aprindă-se luceferii reflectoarelor; să sune cuvântul, să tremure inima. Răsucească-se-n vraja scenei floarea talentelor, crească în soarele entuziasmului fructul nemuritor al adevărului! Cei trei pereţi între care ne mişcăm sunt din carton vopsit, dar simbolizează adevărul, binele şi frumoşul. Iar voi — onorat şi iubit public — consideraţi-vă invitaţi la cel mai nobil banchet: totul s-a făcut pentru voi, prin voi. E banchetul victoriilor voastre, banchetul-secerişului, banchetul succeselor în muncă, banchetul prin care arta vă pune la picioare roadele sublime ale vieţii.

Nu-mi plac rapoartele de activitate şi salturile convenţionale, sunt actor, deci liber de a fi oricând adolescent. De aceea, declar că nu pot decât sentimental să inaugurez o stagiune teatrală. Altfel, mă intimidez, aşa cum mă intimidez de fiecare dată când trebuie să vorbesc în altă parte decât pe scenă. Acum însă mi-e inima plină şi gândul luminos ca mersul unei vestale. Un vânt de pace adie în lume şi viaţa devine din ce în ce mai frumoasă (…) De aceea permiteţi-mi iubiţi colegi de breaslă, autori, actori şi regizori, mecanicieni, cortinieri şi peruchieri, toţi cei care serviţi răsfăţata (deşi tânăra) noastră Thalie, să vă urez an bun şi recolte bogate (…) Nu aveţi niciun motiv să vă îndoiţi că toamna pentru noi înseamnă a doua primăvară. Iată eu, spre exemplu, de câţiva ani încoace am obiceiul să schimb

[1] Primăvara e începutul vieții; toamna e mai mult decât atât; e începutul Teatrului.

ultimul cuvânt dintr-un vers elegiac pe care-l cunoaştem cu toţii, vers care, pe vremea cinci eram „foarte", mă emoţiona pinii la lacrimi. Cu toate tâmplele mele aproape cărunte şi foile din calendar smulse de mina necruţătoare a vieţii, eu, alături de voi, îl spun astăzi în felul următor: „Sosesc cocoarele, sosesc / De după deal de ţintirim / Şi anii trec, copiii cresc / Şi noi… *întinerim".*

Evident, articolul are valoarea unei confesiuni. El destăinuie şi acea timiditate şi emotivitate de care s-a vorbit şi care, pe scenă, au devenit componente ale unui stil. El era recognoscibil şi în agitaţia aparent dezordonată — când actorul crea. Personaje caragialene „cu imaginaţie difluentă" (cum le spunea Tudor Vianu) şi la care dialogul, în evoluţia lui, aluneca „în obscuritate, sau confuzie, cu ruperea punţilor de înţelegere care. Îi unea pe interlocutori" (Ştefan Cazimir) — dar şi în demersul artistic — sobru, concentrat, când eroii trebuiau să impună. Sau să capete o aură enigmatică.

Natură temperamentală. Birlic îşi cheltuia energia în facturarea scenică a umorilor diverse şi în perpetuă schimbare, a personajelor, jucând, cu un instinct ludic fără greş, ipostazele lor felurite, uneori în aceeaşi scenă. Prin inventivitate şi truculenţă pregătea necontenit surprize şi şocuri comice, organiza — ca să zic aşa — farsa în condiţii care, uneori, îi amuzau pe parteneri tot atât cât pe spectatori. Se metamorfoza uimitor de iute, în tranziţii neaşteptate. Trecea, cu cea mai mare uşurinţă, de la mânia dezlănţuită la liniştea cea mai zâmbitoare. Îşi îngâna partenerul, părând ai da dreptate, a-l urma în peroraţiile aceluia şi, deodată, observai că, fără prevenire, a trecut la negarea persiflatorie a tot ceea ce susţinuse celălalt, neschimbându-şi nici tonul, nici postura. Stările şi le accentua cu limpezime, prin timbru, tensiune vocală, frazări iscusite, acceleraţii şi ralentiuri ale emisei, crescendo-uri şi descrescendo-uri echivalând cu exploziile şi descinderea în penumbre a unei surse de lumină. Birlic folosea exuberanţa ca pe un instrument comic şi gravitatea ca pe unul patetic. Tot astfel utiliza mefienţa faţă de un intrus suspect, replierea comică dinaintea unui adversar mai puternic, donquijotismul în ocaziile care cereau panaş şi bravură. Fiinţa lui excela prin motricitate, clar ştiinţa actoricească i-o doza. Astfel că în această fiinţă era sesizabil totdeauna ceva fix — constituit din datele psihofizice personale, poate şi din acumularea unor proceduri sedimentate, verificate şi a unei metodologii histronice eterne — şi ceva mobil, provenit din înularea pe cerinţele rolului, a situării acestuia într-un ansamblu dat, într-o situaţie dictată de text, regie, costum, mască. Coeficientul de improvizaţie — variabil — nu avea niciodată o pondere mare; elanul improvizatoric suplineai carenţe dramaturgice, vacuole ale acţiunii, relaţii scenice carenţe. Şi era, cred, cel mai adesea, călăuzit tot de instinctul scenic. Exhibiţia dincolo de rol era rară şi obligată de — împrejurarea necredinţei actor. Ului în ceea ce i se cerea să săvârşească. Se acomoda admirabil cu partenerii şi, indirect, îi sprijinea pe cei mai puţin experimentaţi, ori mai şubrezi ca posibilităţi. Elogiindu-l, odată, pentru felul cum funcţionase într-un raport scenic cu Eugenia Popovici şi amintindu-i că odinioară lucrase cu totul altfel cu o parteneră de la „Colorado", mi-a răspuns net: „Acolo o sprijineam eu pe aceea să nu cadă, aici colega mă ajută ea pe mine. Cum să nu jucăm bine împreună?" Tot astfel ne-a mărturisit, în trenul spre Paris, după o

repetiţie în compartiment a scenei dintre Trahanache, Farfuride şi Brânzovenescu (când studiază toţi trei listele electorale): „Am repetat de dragul lui Sică; altminteri, noi ne înţelegem numai din ochi, nu mai trebuie să zicem replicile, fiindcă fiecare ştie şi ce spun ceilalţi, şi cum reacţionează".

Am rugat-o pe actriţa Teatrului Naţional Simona Bondoc, care a jucat împreună cu Birlic în *Blestematele fantome* şi în *Adam şi Eva,* să exprime câteva consideraţii ce ar ajuta la împlinirea portretului pe care încercăm a-l desena în aceste pagini. „În destinul meu — a binevoit să ne spună actriţa — a avut însemnătate întâlnirea cu marea personalitate a actorului şi regizorului Ion Iancovescu. După ce debutasem în *Apus de soare,* el mi-a cerut să fac parte din distribuţia *Blestematelor fantome.* Aici am avut imensa bucurie de a lucra împreună cu Iancovescu, cu Birlic, cu Eliza Petrăchescu… Nu e uşor să vorbeşti despre Birlic. Era un om complex, un actor complex, o personalitate versatilă şi ciudată, cum au fost rare în istoria teatrului romanesc. Aparent vesel, era de o gravă tristeţe. Fantastul şi neobişnuitul comic ascundea, în dedesubturile personalităţii sale, un om trist şi profund. Explozia de haz care s-a numit Grigore Vasiliu-Birlic a fost, în fond, un om al detaliilor, al nuanţelor şi al instinctului rar pe care numai cei dăruiţi dincolo de obişnuit, de natură, îl au şi care cuceresc masele de spectatori. Trebuie să vă vorbesc despre *fenomenul Birlic.* În repetiţii şi spectacole ne uluia pe toţi cu exerciţiile sale zilnice; proteic, de fiecare dată punea în valoare o nouă nuanţă, un nou sens, cu care ar fi reuşit să răstoarne orice regulă fixă a teatrului obişnuit, făcut ele. Actori obişnuiţi. Nu puteai învăţa ele la el, pentru că din el ţâşnea noutatea în fiecare clipa. Şi el te putea dezorienta. Fiecare replică pe care o primeai de la el, sau i-o dădeai, reprezenta o nouă temă gravă „chiar prin extravaganţa ei. Apărea la repetiţii ca un priculici. Spunea câteva glume, ciupea, la propriu, pe toată lumea, demonstrând o uimitoare labilitate. Se lăsa instruit ca un începător în ale teatrului şi, în acelaşi timp, paradoxal, inconştient; instruia pe toată lumea. Era suficient să apară pentru ca oamenii din preajmă să fie cuceriţi şi chiar iertaţi-mă, anihilaţi. Învăţa greu. Atunci când l-am cunoscut, era în vârstă, la etatea când memorizarea reprezenta un ad-libitum — dar câtă grandoare în explozia comică a mărunţelului domn Birlic, cât insolit în fiecare mimică a lui, în felul cum scotea limba şi când trebuia, şi când nu trebuia! Mi-am dat foarte bine seama, de atunci, de acea personalitate rară, posedând uimitorul magnetism cu care reuşea să-şi cucerească mai întâi partenerii direcţi, iar mai apoi marele public. Birlic acea la degetul mic tragicul, ca şi comicul exploziv; deopotrivă, omenescul de neînlocuit pe care-l iradia secundă de secundă. Muncea mult, se chinuia mult; nu era un partener cu care. Se juca uşor; dar ce se reuşit el să scoată din personajele pe care le-a creat, reprezintă un arhetip — ce ar stârni invidia multor comici. A fost un model posibil de copiat. Ceea ce e straniu, e că acest arhetip pentru mine a însemnat şi unul din cei mai emotivi actori. Mi-amintesc că în ultimele minute dinaintea ridicării cortinei din seara de premieră, tracul pe care-l avea, era teribil. Şi asta, la un actor celebru şi adorat de public! Acum realizez că pe măsura responsabilităţii profesionale şi a conştientizării riscului, era firesc să fie aşa".

E credibil ca un atare om şi artist să aibă parte şi de adversari — şi încă

veninoşi? Se poate. Motivele sunt greu de aflat. Uneori, probabil, sfânta invidie profesională — care poate deveni bestială. Alteori, gazetăria veroasă: ziaristul cupid a cerut o favoare materială, n-a fost satisfăcut şi şi-a vârât condeiul în mâzgă. Un exemplu, în revista „Spectator" din Bucureşti: „Birlic nu e, n-a fost şi nu va fi un creator de artă în teatrul românesc. Fiindcă niciodată nu se va putea ridica până la un rol de comedie (!)". Afirmaţie iresponsabilă a unui Caion ocazional. Dar a fost făcută! Şi încă în 1946! Atacuri imunde din partea unui şantajist de profesie al anului 1940, apaş de presă, într-o cărticică mizerabilă: artistul e numit „caricatură hazoasă", „strâmbătură", colportor de „măscări calapodate pe un fizic diform" (în aceleaşi pagini, Lucia Sturdza Bulândra fiind ornată cu epitetul de „cucuvaie", iar Maria Filotti cu acela de „dromaderă" etc.). În timpul războiului, delatori plătiţi cu bucata de Siguranţă l-au denunţat că ar face politică subversivă. Evident, orduriile acestea nu l-au descumpănit şi probabil că erau reduse la proporţiile lor mizerabile de uriaşa simpatie ce i-o arătau creatorului nenumăraţii săi admiratori".

Actorul Horia Şerbănescu mi-a povestit că popularitatea lui Birlic, prin anii '40 — '41, crescuse atât de mult încât nu mai era nevoie să se ştie altceva despre un spectacol decât că „joacă şi Birlic" în el; nu mai era nevoie de nicio altă reclamă. „L-am cunoscut într-o vreme când reprezentanţiile se pregăteau repede, frugal. Ştiţi că uneori se repeta o piesă în trenul care ne ducea spre oraşul de provincie unde eram anunţaţi? Ştiţi că s-a jucat într-o sală din Bucureşti unde spectatorii veneau cu scaunele de acasă? Dar chiar şi în asemenea condiţii Birlic era totdeauna cel mai preocupat. L-am cunoscut la Teatrul Vesel, când se reprezenta comedioara *Aşternul de mătase.* Se hotărâse ca artistul nostru să apară însoţit de trei câini. Doi căţei şi anul enorm, care-şi târa stăpânul după dânsul. Un exemplar canin de expoziţie. Succesul lui în scenă îi eclipsa pe toţi actorii. La final, nu se mai discuta decât de patruped. Birlic era necăjit; s-a jurat că nu va mai intra niciodată în scenă cu animale vii. Altfel le iubea. În special îl pasionau caii. Pierdea, regulat, la cursele de la hipodrom aproape tot ce câştiga.

Am fost împreună în filmele *Directorul nostru* şi *Telegrame.* În pauzele dintre două filmări, Birlic se aşeza la tabinet cu Giugaru. Era o plăcere să asişti la glumele excelente pe care şi le spuneau unul altuia. Birlic câştiga invariabil la acel joc nevinovat. „Mă Grigore, tată — îi zice, într-o zi, Giugaru — cum se face de câştigi întotdeauna la tabinet, iar la alergările de cai, pierzi?" „Aş putea eu — zice Birlic — să ascund un cal în mânecă?"

— *Aţi fost în preajma lui. Cum lucra?*

— Minuţios. Ceea ce găsea, i se părea că e nimerit, dar şlefuia mereu. În viaţa de toate zilele era distrat „zăpăcit, în veşnică agitaţie. Un temperament ieşit din comun. Ţinea morţiş să fie la curent cu tot ce se întâmpla în jurul lui, în mediile artistice. La filmări n-avea stare; era în continuă fierbere. Şi totdeauna în criză de timp, în — zbucium permanent, cu multe idei, planuri, proiecte, unele fantastice, utopice. Altminteri, drăguţ, şuetard, mucalit. Îi făcea plăcere să asculte, amintirile bătrânilor. Îl adora pe colegul său vârstnic N. Niculescu-Buzău, care îşi începuse cariera de actor în secolul trecut

— *Cum erau relaţiile cu partenerii în afara scenei?*

— … Ştiţi că despre cei plecaţi, numai de bine… Nu era un om prea comod în raporturile cu ceilalţi. Foarte bun prieten cu Giugaru. Ţinea însă, în felul lui, la respectarea ierarhiilor. Faţă de regizor era docil. Nu faţă de toţi, bineînţeles. Şi aici apărea scrupulos de atent cu ierarhiile de valoare. Pentru Sică Alexandrescu avea un respect nemăsurat. Sică îl şi timora, pentru că avea totdeauna exigenţă maximă şi era foarte meticulos. Lui i se supunea disciplinat — începând cu ora de repetiţii.

— *V-aţi aflat şi pe scenă împreună…*

— Nu… Ba da. Ştiaţi că mi-a fost şi patron?

— *Ce fel de patron?*

— … Despre morţi, numai de bine… închinase, pentru compania lui, de la Nic. Vlădoianu, sala „Alhambra" — azi a Teatrului de Comedie. A reluat acolo un spectacol ce avusese mult succes în mica sală din subsolul Ateneului Român, *Clasa a VIII-a B* de Roger Ferdinand, în a cărei distribuţie se aflau el, Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Ovid Teodorescu. La un moment dat, însă, după ce jucaseră numai cu casa închisă, Beligan a ieşit din spectacol, pentru că trebuia să filmeze în *Răsună Valea.* În rolul lui am intrat eu. Era prin 1945, mi se pare… Birlic a studiat reacţiile publicului faţă de personajul meu şi văzând că „merge", mi-a acordat (în secret) o gratificaţie.

— *Cum v-aţi acomodat împreună, pe scenă?*

— Cum să ne acomodăm? Eu eram foarte tânăr… El era o personalitate… Nu se putea lega prietenie între noi. Eu îl respectam… Şi-l admiram. În general, maeştrii erau respectaţi ca „învăţători". Preluam de la ei tot ce făceau. Stăteam în culise şi-i studiam. Birlic era conştiincios cu rolul; doar uneori, în beţia succesului, obliga cronicarii să-i reproşeze un anume manierism — de care era conştient, sau nu. Pot să vă spun că nu renunţa niciodată la procedeele de el şi îndelung verificate.

— *Am un punct de vedere ceva mai rezervat decât al dumneavoastră, în această privinţă. L-am văzut, nu odată, în cu totul alte posturi decât cele ce ar fi intrat în categoria de „manierism".*

— Mă rog. În ce priveşte cinematograful şi televiziunea: nu prea le-a agreat. I se părea că pierde aici prea mult timp. Pe lângă timpul propriu-zis de pregătire şi filmare, cheltuia multă vreme datorită scrupulului sau de artist. Aşa a fost şi la *Mofturi, 1900.* Când a făcut schiţa *Bubico,* împreună cu Cella Dima, toţi au spus că a ieşit foarte bine. Lui însă nu i s-au părut izbutite două din reacţiile sale şi a cerut să se refacă totul, de la început. Se autoexamina neîncetat.

După cum ştiţi, probabil, noi, actorii, nu prea suntem buni spectatori ai colegilor noştri. În orice caz, nu ne prea ducem să-i vedem. A fost însă un moment când în Bucureşti a făcut vâlvă o comedie jucată admirabil de V. Maximilian: *Papa se lustruieşte* de Spiros Melas. Birlic a fost interesat să cunoască succesul confratelui, dar mai ales să-i cunoască — să spun aşa, cheia. Şi s-a dus de câteva ori să-l vadă, ca să-l studieze".

În convingerea mea el era şi un studios al râsului însuşi. Căci ştia cum să işte, contaminant, râsul cald, blajin, al sfătosului hâtru, cel pişcător al glumeţului cu

agerime de minte, râsul bonom al superiorităţii morale sau intelectuale, ori „râsul batjocurii, al dispreţului, al deznădejdii” — de care vorbea Hegel.

În ce priveşte caracterul, avem mărturii uneori contradictorii. Eu l-am cunoscut ca binevoitor, afabil, generos. Unii pretind că în calitate de patron era strâns la pungă. Cineva, susţine că, dimpotrivă, se arăta risipitor şi dezorganizat în treburile personale. Titi Acs, care i-a fost adjunct de director şi a funcţionat ca asistent de regie pe toată durata existenţei Teatrului „Colorado”, mi-a relatat că soţia lut Birlic, Angela Mateescu, a fost aceea care a pus întrucâtva ordine în problemele materiale ale familiei. „Altminteri — zice fostul său colaborator apropiat — avea o inimă largă, ajuta, angajându-i, actori de duzină — folositori, desigur, în figuraţie — dar care costau mult şi nu produceau mare lucru. Preţuia colegii valoroşi şi făcea sacrificii materiale ca să-i atragă în distribuţii. Pentru *Zaza* s-a gândit din primul moment la Elvira Godeanu şi Aurel Munteanu (ca june-prim). Acesta pusese o condiţie ciudată şi destul de împovărătoare: să fie retribuit, seral, cu preţul a douăzeci de fotolii din rândul întâi al sălii. Era pe atunci o inflaţie teribilă şi omul dorea să obţină o sumă legată de preţul biletului, mereu în creştere, nu o sumă fixă. Directorul n-a stat pe gânduri; i-a dat dreptate, a semnat contractul imediat. În trupă a adus câţiva actori al căror talent era recunoscut: Ion Talianu (semna şi regia unor spectacole), Eugenia Bădulescu, tânără de o frumuseţe răpitoare, Niculescu-Buzău, Cotty Hociung. El juca în mai toate piesele — şi asta era şi şansa celorlalţi. Fiindcă pe această scenă noi am reprezentat mai ales lucrări de bulevard, farse, vodeviluri, repertoriu uşor care dacă nu l-ar fi avut în distribuţie — s-ar fi prăbuşit în câteva zile. Erau banale, uneori licenţioase, scrise desigur cu bună tehnică de comedie. El — deşi n-a făcut şi n-a dorit niciodată să facă regie — avea ilarul de a imprima un anume ritm, o voioşie generală întregului ansamblu. Şi, prin intuiţii extraordinare — a gesticulaţiei comice, de exemplu — să determine starea de intensă comunicativitate a spectacolului. Nu — miza pe fizicul său — ca actorii monotipaţi, de estradă, de exemplu. Publicul era acela care se amuza de nasul lui mare, de mersul cu paşi largi, de evoluţiile de elice ale braţelor. Actorul însă se bizuia pe modul de a spune ceea ce era de spus şi se implanta în rol cu deplină seriozitate. În lucrul făptuit împreună mă surprindea, adesea, trecerea spre tragic. Încurcătura — specifică farsei — o trăia în chipul cel mai dramatic şi, prin acest contrast, scotea efecte comice neaşteptate. Acel teatru mic, de subsol, avea un public eclectic. Veneau spectatori de toate categoriile, printre care şi oameni de seamă, intelectuali de mare suprafaţă, demnitari; el satisfăcea toate gusturile şi aducea în sală oameni care altfel n-ar fi frecventat spectacole cu acele piese”.

— *Aţi fost prezent şi la „Colorado” şi la Teatrul „Comedia”. Cum colabora artistic nostru cu regizorii?*

— Era extrem de atent faţă de regie. Cu Talianu s-a înţeles totdeauna foarte bine, şi pentru faptul că acela punea în scenă piesele alese *pentru* Birlic; conlucrau la aşezarea personajului întruchipat de el în centrul acţiunii scenice. Pentru Sică Alexandrescu avea respect şi teamă. Controversele erau, câteodată, destul de încinse. Sică spunea apăsat: „Domnule Birlic, aici te rog să joci aşa cum ţi-am spus eu!”. Iar Birlic striga: „Ba am să fac ce cred eu că e bine”. Striga, se congestiona,

protesta şi ieşea afară, în hol, unde îl urmam ca să-l liniştesc. După vreo jumătate de oră de chibzuială secretă (n-o arăta), revenea la normal, reintra în scenă, la repetiţie, şi ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, întreba: „Cum ziceaţi că trebuie să facem, domnule Sică?" Bineînţeles, că şi marele regizor ţinea seama de credinţa actorului şi nu odată linia rolului era elaborată conform cu convingerile interpretului. Nimic pe lume nu-l putea determina pe Birlic să joace altfel decât simţea, decât credea el că-i vine bine nu lui personal, ci eroului. În ce mă priveşte, am colaborat excelent cu el atât la teatru, unde-l talonam pe Talianu ca regizor, cât şi mai târziu, la Radio — în emisiuni de divertisment — şi la televiziune. Aici am avut satisfacţia să montăm o comedie foarte nostimă (cu Giugaru şi Finteşteanu) şi, cred, prima piesă de Eugen Ionescu pe micul ecran. Nu ştiu dacă se mai păstrează, dar era o bijuterie: *Improvizaţia de la Alma* (1967 — dacă-mi aduc bine aminte). În distribuţie se mai afla Ion Lucian. Birlic interpreta trei roluri: personajele Bartolomeu I, Îl şi III, care, la un moment dat, se găseau toate trei în cadru.

— Pe *atunci, dramaturgia ionesciană era ceva nou pentru teatrul românesc. Actorul a avut vreo anevoinţă în înţelegerea acestei literaturi?*

— Nu. A pătruns de îndată natura ei specială, tehnica absurdului, sensurile subterane şi ne-a uimit prin adaptarea rapidă la formula aleasă. În genere, trebuie să spun că era deosebit de conştiincios în studierea textelor, chiar exemplar, citea mult şi căuta cu fervoare tiparul rolului. Uneori începea mai greu şi găsea datele pe parcursul repetiţiilor. Alteori intra relativ repede în haina eroului, dar lucra mult la şlefuirea lui. În timpul pregătirii lumea exterioară dispărea pentru el; nu-l mai puteai atrage nici în conversaţii particulare, nici în acţiuni din afara scenei. Se devota rolului şi se apleca, foarte atent, asupra relaţiilor cu partenerii. Aceste relaţii erau strânse şi, sub raport omenesc, prieteneşti.

— *Avea şi în viaţa de toate zilele hazul dovedit în scenă?*

— Cu îmbelşugare. Glumea mai lot timpul; era şi omul unor fericite inspiraţii momentane. Avea o spontaneitate fermecătoare. Poate era chiar felul lui de a vorbi, în mod glumeţ, hazliu. Ţinea şi de vitalitatea lui: tot timpul neastâmpărat, nerăbdător, febril. Când ne duceam la câte un minister, la o bancă, eu urcam tacticos scările, iar el le sărea câte două-trei. Conducea automobilul cu iuţeală şi îndemânare. N-a avut niciodată vreun accident".

Tot pentru a-l cunoaşte mai amănunţit, l-am rugat şi pe Ion Lucian să binevoiască a mi-l evoca.

— Vă povestesc un fapt mărunt ca să realizaţi cât de generos era Birlic. Ne aflam la Praga, pentru filmările la *Viaţa învinge.* Stăteam de patru luni, întreaga echipă română, şi începusem să căpiem. Cineva a avut ideea să înfiinţăm un fel de mic cazinou. L-am „deschis" în apartamentul lui George Vraca. Ne încingeam aici la „chemin de fier". Campion era chiar Vraca. Câştiga sume mari, mereu. La un moment dat, a venit de la Bucureşti Birlic, ştiindu-l amator de cărţi, Vraca l-a întrebat: te încumeţi colega? Jocul a început. De cu seară. Pe la trei dimineaţa, Birlic, cu o pălărie plină de coroane ceheşti, a început să bată pe la uşile noastre: „Mă, tu cât ai pierdut de când eşti aici?" Şi fiecare zicea: „Vreo 1.000". Sau „500" etc. „Na-ţi banii tăi înapoi — spunea Birlic întinzându-i pălăria — dar să nu mai calci

pe-acolo". Le-a înapoiat tuturor sumele ce le pierduseră.

La Praga, circulam, anonimi, pe străzi. Cum s-a ivit Birlic, s-a produs un reviriment: simpla lui apariţie stârnea zâmbete, haz, mici manifestări de simpatie. Deveneam un centru de atenţie. Partenerii noştri cehi la film l-au iubit mult. Era clocotitor de energie, într-un neastâmpăr continuu.

I-ar fi fost, desigur, uşor unui asemenea om să se arate doar; să lase pur şi simplu să fie văzut. Însă la muncă — pe scenă, pe platoul de filmare — era de o nemaipomenită râvnă creatoare. Foarte riguros. Pătimaş în finisarea detaliilor. Îl numesc un mare clovn, în sensul cel mai artist al cuvântului. Poate că e unicul clovn care a ştiut cum să treacă de la comedie le tragedie. Şi această — trecere a fost totdeauna o surpriză monumentală.

Ţin minte că am făcut, mai mulţi, un spectacol de varietăţi la Estradă. El şi-a ales monologurile *Efectul dăunător al tutunului* şi *Tragedian fără voie* de Cehov, pe care le-a interpretat profund dramatic.

— *V-aţi aflat împreună pe genericul mai multor filme…*

— Prima oară am turnat amândoi în comedia cinematografică regizată de Geo Saizescu, *Doi vecini,* după Tudor Arghezi. Ne îmbrăcam şi ne machiam în aceeaşi cabină. Era un coleg exemplar. Mi-am dat seama, în acel răstimp, că e şi un om de o rară sensibilitate. Am mai fost împreună în *Titanic-Vals* şi în *D'ale carnavalului.* Nu voia să fie vedetă. Se integra în echipă fără afişări veleitare. Îi încuraja pe toţi cei cu care lucra. I-am preţuit nu numai pasiunea de muncă, ci şi rigoarea cu care îşi păstra rolul pe scenă, de-a lungul şirului de reprezentaţii. Nu făcea concesii nici în spectacolele de turneu. Avea responsabilitatea profesionistului autentic. Jucase în teatru rolul Spirache Necşulescu din *Titanic-Vals* de Tudor Muşatescu. Dar scenariul făcut de regizorul Paul Călinescu conţinea unele schimbări şi că te va elemente noi. Birlic le-a primit comprehensiv şi a conlucrat remarcabil cu regizorul, n-a ţinut deloc să repete ceea ce reuşise în teatru. Ne-am întâlnit şi la *Directorul nostru.* Apoi la un film. Mai puţin izbutit, *Bivoliţele,* regizat de Haralambie Boroş. Ca totdeauna, relaţiile umane au fost şi aici excelente. Am jucat împreună, de mult, în *Mărgeluş* de A. de Herz. Ne-am reîntâlnit în unele spectacole de estradă, ocazionale. Am luat parte, cu bucurie, la reprezentaţia prin care i s-au omagiat 40 de ani de carieră.

După moartea soţiei sale, Angela Mateescu, a avut un moment de dezechilibru. Poate că şi aceasta e explicaţia recăsătoririi sale cu o femeie mult mai tânără, actriţa Valeria Nanei de la-Reşiţa (ea mai fusese căsătorită, divorţase). S-a luptat apoi s-o aducă la Bucureşti. A fost o eroare, ce i-a provocat mai târziu multe suferinţe. Doar naşterea copilul l-a mai bucurat.

Păstrez şi azi cea mai caldă amintire omului şi artistului extraordinar Grigore Vasiliu Birlic".

Datorită marelui artist şi om de cultură care e Radu Beligan, am avut prilejul să ne gândim din nou la ceea ce a însemnat Birlic: „Primul meu contact cu el a fost ca spectator. Mă aflam în oraşul ardelean Brad, într-o vară din deceniul patru. El venise acolo în turneu, chiar cu piesa *Birlic.* Urmărindu-i jocul pe scenă am avut revelaţia unui *fenomen comic.* De atunci, de câte ori auzeam că are o premieră,

mă duceam să-l revăd. Am fost la Teatrul Vesel, în Pasajul Eforie, unde se reprezenta o piesă *Aerogăeşti,* una din numeroasele adaptări făcute de Sică Alexandrescu şi Tudor Muşatescu pentru el. Împreună cu toţi spectatorii m-am stricat de râs; râdea toată lumea, tot. Timpul, nimeni nu-i putea rezista. Să ştiţi că avea public nu numai din oraş; veneau şi ţăranii, cu căruţele, să-l vadă. Birlic şi Tănase au fost cei doi mari benefăcători ai poporului român în secolul 20.

A fost descoperit de Victor Ion Popa, la Cernăuţi; l-a distribuit prima oară în *Amanetul,* comedie a clasicului danez Holberg. Iancovescu l-a adus. La Bucureşti, el era dornic să lanseze tinere talente. Iar Grigore se ţinea după dânsul ziua întreagă. I s-a zis la început Breloc, adică amuletă căreia i-a adus noroc prietenul şi sfătuitorul bucureştean, cea un nas caricatural şi ochii mari, cu colţurile lăsate în jos, ceea ce-i dădea un aer insolit. Şi un farmec special. Câteva femei frumoase s-au îndrăgostit de el — şi nu era de mirare.

A jucat în sute de farse — unele anodine — un anume personaj, de om defavorizat, reprezentant al unei umanităţi frustrate, opresate de feluriţi potenţaţi. Şi deşi multe din aceste roluri erau inconsistente, el le făcea să capete o strălucire apajte. Urmărindu-l în zeci, sute de spectacole am înţeles că secretul succesului său consta în interpretarea rolurilor cu o convingere atât de adâncă încât le insufla tragism. O convingere extraordinară. Juca o piesă de Arnold şi Bach ca pe una de Carag iale. Parcă ilustra o veche apoftegmă nostimă din viaţa teatrală: mai bine un vodevil bine jucat decât un Shakespeare masacrat.

Era urmuzian în viaţa de toate zilele, năstruşnic, prin frondă, prin felul cum interpela oamenii pe stradă, în locuri aglomerate. Iar când câte unul, luat în răspăr, îl înjura, se bucura că „mi-a răspuns, vezi? m-a luat în serios".

— *În ce consta ştiinţa lui despre comedie?*

— Era o mare ştiinţă. Comedia e o treabă de farmacie. Cel mai sigur efect se poate rata dacă întârzii cu o jumătate de secundă. Or el avea un simţ electronic al timpului scenic şi o precizie nemaipomenită în alegerea momentului în care trebuia lansată replica. Vă amintiţi, poate, de un articol al lui Ion Sava despre tuse: te căzneşti, în sute de rânduri, să faci un anume moment pe scenă, şi se întâmplă în sală un mitocan, un nemernic care să înceapă a tuşi: destramă totul. O tuse călcată pe un efect comic îl anulează imediat. Grigore avea un simţ dumnezeiesc în a prevedea tuşea, îl lăsa pe ăla să tuşească, îl aştepta şi pe urmă dădea replica.

— *Aţi jucat mult împreună…*

— Am fost un om tare privilegiat că am jucat împreună cu el. Cu el, cu Finteştea nu, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Giugaru şi toţi cei ce au constituit marea echipă a Teatrului — Naţional. Am învăţat cu Sică Alexandrescu, de la el, taina marilor spectacole. Actorul român are obiceiul să-şi vadă de felia lui, nu e interesat de întreg. Sică ne-a învăţat cât de important e să ai grijă de tot ceea ce se întâmplă pe scenă. E, fireşte, un mic sacrificiu personal în asta, renunţi la *ceva;* dar dacă articulaţiile care ţin întregul sunt escamotate, toată şandramaua se prăbuşeşte. Noi, toţi, serveam piesa, niciunul nu se slujea exclusiv pe sine. Eram ca jucătorii de volei: unii se aflau la plasă, alţii le ridicau mingea; apoi ne schimbam rolurile, dar echipa trebui-a să funcţioneze ca un întreg. Echipa aceasta de care vorbesc şi în

care Birlic era un component a făcut miracole pe scenă. Moralmente, mă hrănesc şi acum din ceea ce a săvârşit şi a însemnat ea.

— *Vă amintiţi de rolurile lui Birlic?*

A jucat ani de-a rândul mai ales un repertoriu mărunţel. Înspre sfârşitul vieţii s-a desfăşurat în roluri mari. Şi a dat dimensiuni neobişnuite unor roluri mici — acarul Ichim din *Steaua fără nume,* Gavrilo din *Egor Buliciov.* Ultima oară l-am văzut nu pe scenă, ci pe patul de spital. Era rău lovit de boală, de suferinţă, mult slăbit. Avea ochii trişti. Privirea lui trecuse dincolo… E un imens păcait că avem limitele unei limbi fără circulaţie. Ştiţi ce ar fi însemnat el într-o cinematografie care şi-ar fi putut răspândi în lume creaţiile? Ce e Luis de Funès pe lângă Birlic? Birlic avea o „vis comica" şi un umor personal net superioare! Ce nemaipomenite creaţii cinematografice ar fi putut să facă, ce popularitate mondială, ar fi avut!

— *Cum era în viaţa de toate zilele?*

— Un tip pasionat de tot ceea ce vedea, vrând să ştie cât mai multe, mereu în ebuliţie. Nu era un studios, dar avea un instinct excepţional. Îşi stăpânea atât de bine mijloacele şi resursele sale erau atât de uimitor de mari încât îi era necesară doar o simplă sugestie a regizorului pentru ca să ajungă a-şi făuri singur imaginea rolului.

— *Cum funcţiona relaţia cu partenerul?*

— Pe scenă, Birlic era un partener extrem de generos. Nu trăgea chiulul şi nu făceanici un rabat. Era tot timpul cu piciorul pe accelerator. Îi ajuta pe toţi. Dacă partenerul avea de spus şi de făcut ceva important, el se întorcea cu spatele ca să nu distragă atenţia publicului de la acela şi să nu-l stingherească.

— *S-a plâns de vreun rol în care n-a fost bine sau îndestulător distribuit?*

— N-a jucat niciodată „a contre-coeur", interpreta orice rol cu cea mai mare plăcere. Avea o umilitate, o modestie, pe care azi foarte rar o mai poţi întâlni. Nu cerea roluri, aştepta să i se ofere. Şi cerceta cu nesaţ ceea ce alţii îi propuneau. Chiar şi atunci când fiind director de teatru ar fi putut să-şi aleagă singur ceea ce ar fi dorit.

— *Când aţi înfiinţat Teatrul de Comedie din Bucureşti, l-aţi invitat la dv.*

— Vorbisem odată împreună despre *Burghezul gentilom.* Visa să întruchipeze personajul domnului Jourdain. De îndată ce am devenit director, l-am poftit. Dar nu s-a prea înţeles cu regizorul Lucian Giurchescu. Acesta făcuse câteva spectacole bune pe la Giuleşti dar n-avea cultura autorilor clasici, nu avea nici. Fundament teoretic pentru ei. Astfel că experienţa n-a reuşit.

— *Cum era artistul în muncă, la repetiţii?*

— Muncea atât de mult şi atât de febril încât uneori credeai c-o să plesnească. Se cheltuia ca nimeni altcineva. Practic, el nu repeta — în sensul comun — ci juca aşa cum ar fi fost în faţa publicului. Cu îndârjire. Era îndrăgostit de viaţă, avea o nesecată curiozitate. Înmagazina enorm de multe impresii şi date ale realităţii. Dacă mergeam la o cafenea, urmărea, cu cea mai vie atenţie, gesturile, vorbele, atitudinile oamenilor.

Birlic a fost un actor care merită epitetul de *geniu.* Geniu al comediei, al umoruliâi românesc. E unul din puţinii cărora li se poate acorda acest epitet: Birlic,

Tănase şi, din generaţiile noi, Toma Caragiu. Actorul lua publicul cu el ca într-un vârtej. A beneficiat de o popularitate uriaşă, a intrat în legendă. Cine l-a văzut, nu-l poate uita toată viaţa. A fost una din individualităţile unicat ale artei".

Închei aici cartea despre viaţa şi creaţia actorului Grigore Vasiliu Birlic.

Eu sunt dintre cei care l-au văzut. Şi am dorit ca prin paginile de faţă să aduc o cât de modestă contribuţie la neuitarea artistului, la perpetuarea memoriei sale în veac.

În viziunea caricaturistului Ștefan Popa — Popas

Grigore Vasiliu Birlic, văzut de Silvan

În filmul *Două lozuri*

Pancrace, în *Căsătorie silită* de Molière, Teatrul Național din București

Căsătorie silită de Molière, Teatrul Național din București (alături de Al. Giugaru)

Personajul Raspluiev în *Nunta lui Krecinski* de A. Suhovo-Kobilin. Teatrul Național din București

Unul din cei mai buni prieteni şi colaboratori ai lui Birlic, scriitorul Tudor Muşatescu

Jupîn Canciano, în *Bădăranii* de Goldoni, Teatrul Naţional din Bucureşti

Personajul Spiridon Biserică în *Mielul turbat* de Aurel Barana, Teatrul Naţional din Bucureşti (În prim-plan, Ion Talianu)

Văzut Damadian

Acarul Ichim, în *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Teatrul Național din București (În stînga, Marcel Anghelescu)

Fotografie din anul 1959

Gavrilo trompetistul, în *Egor Buliciov și alții* de Gorki, Teatrul Național din București

Rolul Bobcinski din *Revizorul* de Gogol Teatrul Național din București

Cu Marcel Anghelescu, în *Bădăranii* de Goldoni (Jupân Canciano)

Harpagon în *Avarul* (alături de Eugenia Popovici — Frosine)

Cu Al. Giugaru, în *Conul Leonida față cu reacțiunea* (Efimița)

Unul din colaboratorii prețuiți ai lui Birlic : actorul George Mărutza, (desen de Silvan)

Spiridon Biserică în *Mielul Turbat*

Varlam în *Omul cu mîrțoaga*

Acarul Ichim în *Steaua fără nume*

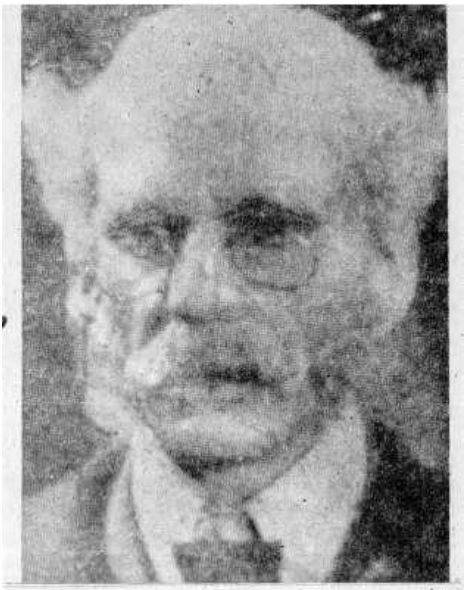
Altă ipostază a lui Harpagon

Fotografie făcută cu un an înaintea morții

Cu Ion Iancovescu în *Blestemătele fantome* (Pasquale)

Fotografie din tinerețe

Eugenia Bădulescu, tînără, fermecătoare actriță, care a apărut frecvent pe scena Teatrului „Colorado" alături de Birlic



Radu Beligan ca Dandanache, în *O scrisoare pierdută*

Cu Sică Alexandrescu, la o repetiție pe platou (pentru filmul *Telegrame*)

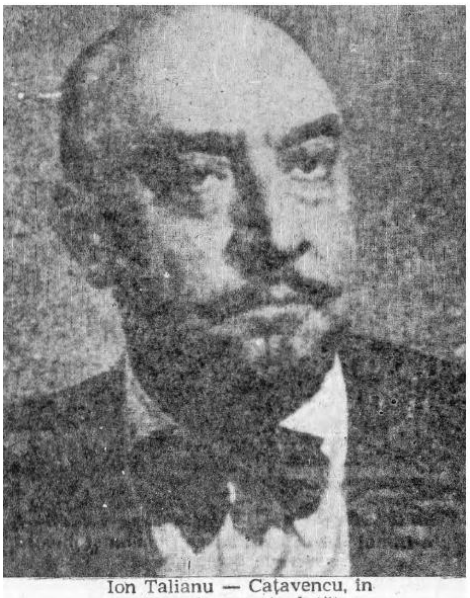
Cu Al. Giugaru, în filmul *Două lozuri*

Afişul filmului de scurt-metraj *Vizita*

„Pe mine mă cheamă Telemac, Mache, nu mă cheamă Bibicul!"
(Crăcănel, în *D-ale Carnavalului*)

Toma Căbulea — *În Valea Cucului*

Văzut de caricaturistul Silvan



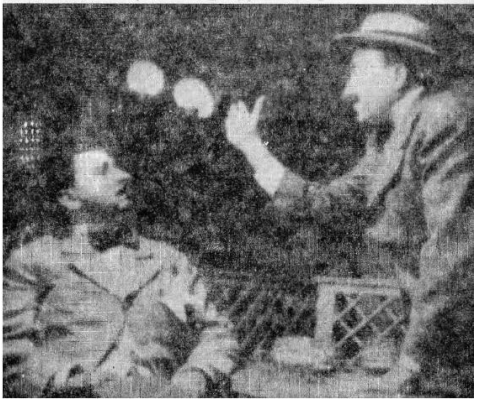
Ion Talianu — Caţavencu, în *(O scrisoare pierdută)*

Ion Finteşteanu în Farfuride *(O scrisoare pierdută)*

În filmul *Vizita*. Cu Florica Demion și micul Sorin Stratilat

În filmul *Vizita*

Împreună cu Costache Antoniu, în schița *Amici* de I. L. Caragiale



Niki Atanasiu în *Cațavencu*

Pasquale în *Blestemațele fantome*

În timpul turnării filmului *Două loturi*. Flașnetarul e-Ion Iancovescu

Scriitorul și actorul G. Ciprian (portret de George Loewendal)

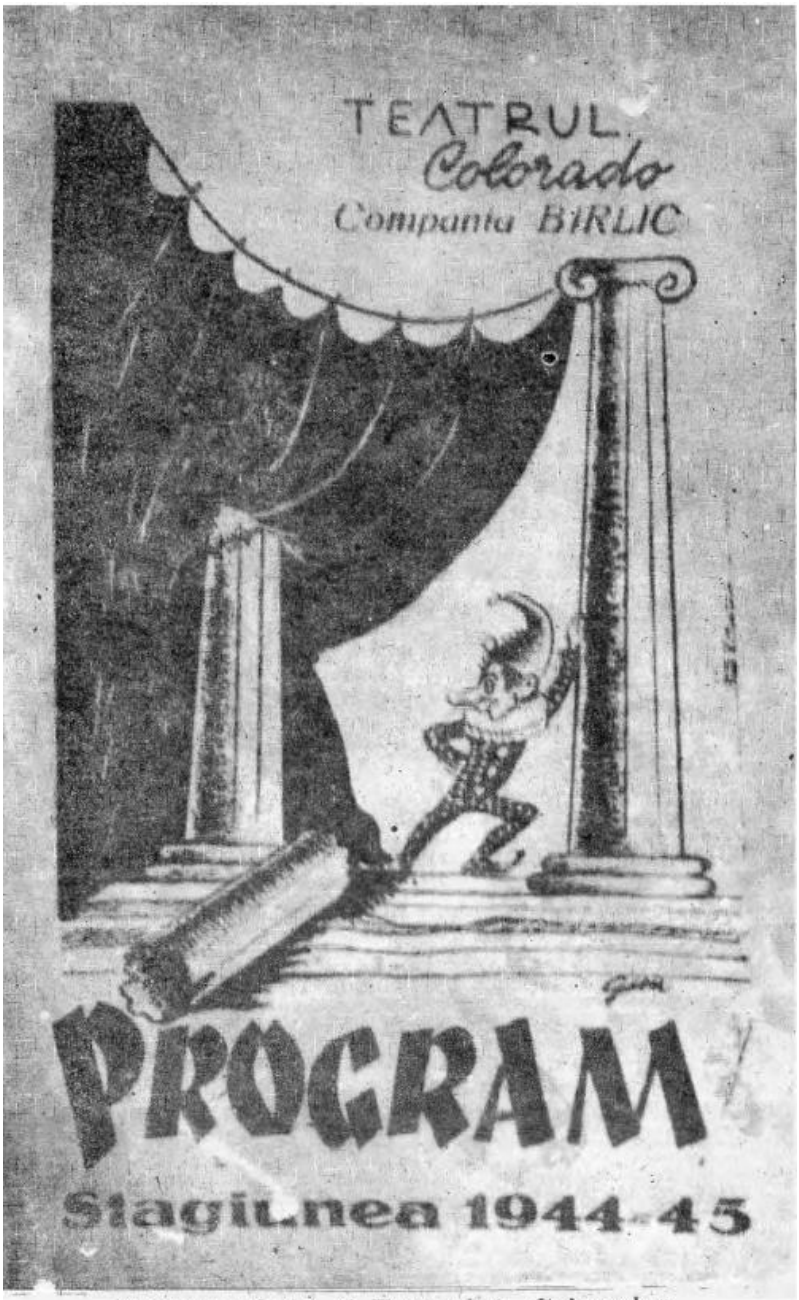
Revista scoasă de Victor Ion Popa la Cernăuți

Brînzovenescu în *O scrisoare pierdută*

Brînzovenescu în *O scrisoare pierdută*

În trenul care se întorcea de la Paris (cu Marcel Angelescu și Radu Beligan)

taspluiev în *O nuntă cu bucluc*, de A. Suhovo- Kobilin



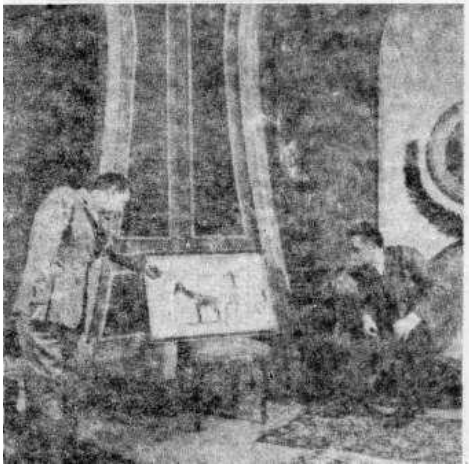
Programul-tip al Teatrului „Colorado"

Momente din *Burghezul gentilom* de Molière
(Teatrul de Comedie)

Momente din *Burghezul gentilom* de Molière
(Teatrul de Comedie)

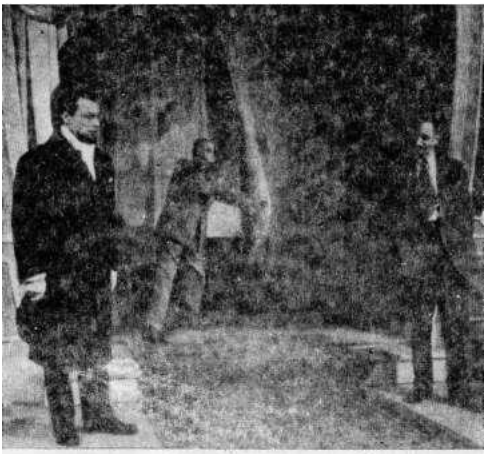
Brînzovenescu și Farfuride, înfruntîndu-se cu Caţavencu *(O scrisoare pierdută)*

Varlam și Chirică (Matei Alexandru) în *Omul cu mîrțoaga.*



Varlam și Chirică (Matei Alexandru) în *Omul cu mîrțoaga.*

In *Topaze* de Marcel Pagnol



Autograful
lui
Marcel
Pagnol

Impreună cu Silvia Dumitrescu-Tinică

O caricatură din anul 1942

Scenă din *Tezaurul lui Justinian* de Al. Voitin, la Teatrul Național (Birlic și Vasilica Tastaman)

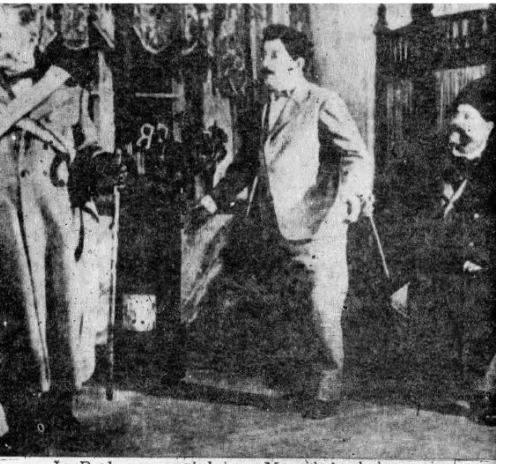
În *Nepotul domnului prefect* de Mircea Ștefănescu

Vasiliu — tatăl — și Vasiliu (Birlic) fiul

Tatăl lui Birlic, cu fiul Petre

În *Avarul* de Molière

Directorul Teatrului Național „ I. L. Caragiale", acad. Zaharia Stancu, vorbind cu prilejul celui de-a 500-lea spectacol cu *O scrisoare pierdută*. Printre interpreți și Birlic



În *D-ale carnavalului*, cu Marcel Anghelescu și Al. Giugaru

Dandanache, imaginat de Corneliu Baba

În Coana Efimița

Caricatură din anii '40

Interpretînd-o pe *Mama Angheluşa*

Birlic, (în spate, primul din dreapta) împreună cu Victor Ion Popa (mijloc) şi alţi prieteni

În filmul *Telegrame*

Fraţii Vasiliu, la o vîrstă foarte fragedă

Mama lui Birlic

Interpretînd-o pe *Mama Angheluşa*

În filmul *Telegrame*

În filmul *Telegrame*

În adolescență

În *Oameni care tac* de Al. Voitin (alături de Carmen Stănescu)

În filmul *Băieții noștri*. Cu Iurie Darie și Florentina Mosora

Portret al artistului la tinerețe, făcut de pictorul George Loewendal (Cernăuți)

Getta Kernbach, actriță a Teatrului Național din Cernăuți, soția lui Victor Ion Popa. (portret de George Loewendal)

Jules Cazaban, actor al Teatrului Național din Cernăuți (portret de George Loewendal)

Titus Lapteș, actor al Teatrului Național din Cernăuți (portret de George Loewendal)

„Eu sînt unul din cei care l-au văzut. Şi am dorit ca prin paginile de faţă să aduc o cît de modestă contribuţie la nemurirea artistului, la perpetuarea memoriei sale în veac.„

VALENTIN SILVESTRU